



(1)

## الفولكلور لغة لتواصل الحضارات

أ.د. سوزان يوسف - كلية من مصر

الفولكلور هو الموروث الثقافي الشفاهي الذي ينتقل من جيل إلى جيل عن طريق النقل الشفاهي، أو النصوص المكتوبة، أو المسجلة. ويشتمل على الموسيقى والأدب، والدراما، والبصريات التي تظهر في الفنون والحرف، والتصورات الفكرية والتأملات، التي تظهر في الأدب الشعبي، وأيضا في الممارسات. وهذه العناصر الثقافية السمعية، والبصرية، والفكرية تندمج معا، ولكن إحدى هذه العناصر تغلب على بقية العناصر الأخرى.

بلاد الهند، وأن هذه الحكايات كانت في الأصل حكايات بوذية تحكى لأغراض تعليمية، ثم انتشرت في أوروبا في شكل روايات مدونة، إما بواسطة العرب عن طريق البيزنطيين، وإما في شكل روايات شفوية مباشرة عن طريق المغول وشعوب شرق أوروبا.

ومما لا شك فيه أن هذه النظرية قد أرشدت الباحثين إلى أن بلاد الهند بصفة خاصة بلاد غنية بالحكايات، وإلى قيمة الرواية الشفوية والرواية المكتوبة.

وقد عاشت الحكاية آلاف السنين وازدهرت في القرن السادس قبل ميلاد السيد المسيح في كل من بلاد الهند والإغريق، أما عصر ازدهار الثاني فهو في عصر الحروب الصليبية في القرن الحادي عشر. وظهرت المجموعات الكبيرة للحكايات في الشرق منها:

\* «ملتقى التيارات لمختلف الحكايات» للشاعر الكشميري (سوماديو).

\* وفي العصر العباسي. ترجمت حكايات كليلة ودمنة من اللغة الفارسية إلى العربية، وهي ترجع إلى القرن السادس أو العاشر أو الحادي عشر ترجمها إلى العربية عبد الله بن المقفع<sup>(1)</sup>.

\* كما جمعت حكايات ألف ليلة وليلة وترجمت إلى العربية<sup>(2)</sup>.

\* كما جمعت الروايات عن الإسكندر الأكبر وترجع إلى القرن السابع.

\* وقصص سندباد أو الحكماء السبع وترجع إلى القرن الثامن.

\* وقصة أحيقار الأشوري وترجع إلى القرن الخامس.

\* وحكايات أسوبوس التي ترجمت من اليونانية إلى السريانية فيما بين القرنين التاسع والحادي عشر<sup>(3)</sup>.

والأدب الشعبي هو أحد الفروع الهامة من الفولكلور، ويسمى الأدب الشفوي Oral Literature، أو الفن اللفظي Verbal art، أو الأدب التعبيري Expressive Literature. فالراوي وأداؤه الدرامي يعد من أهم وسائل الاتصال بين المرسل والمتلقي.

وتعد دراسة النصوص الشعبية مصدرا لمعرفة التاريخ البشري، فهي تكشف عن المعتقدات، وأنماط السلوك العملية والفكرية.

فالفولكلور هو العلم الذي يكشف عن مجموع المعتقدات والعادات الماثورة لدى شعب من الشعوب، والتي توارثها من الماضي، ونقلها إلى الأجيال التالية، التي أعادت تشكيل النصوص القديمة في أشكال تناسب حياتهم وعصرهم، فالمواد الفولكلورية مواد مرنة قابلة لإعادة التشكيل، ولذلك تنقل من جيل إلى جيل، باعتبارها ذخيرة أساسية للحياة.

ورغم أن الفولكلور له طبيعة محلية، إلا أنه له طبيعة عالمية أيضا. فكما تنبع أهمية النصوص من محليتها، تنبع أهميتها أيضا من انتشارها وسهولة تداولها. فالأدب الشعبي جذوره قديمة ترجع إلى الحضارات القديمة، ولذلك فإن دراسة النصوص الشعبية في الحضارات الشرقية والغربية، له أهميته البالغة لفهم العلاقة بين الشرق والغرب.

سنحاول في هذا المقال اختبار وجهة النظر هذه بالتطبيق على الحكاية الشعبية التي ترجمت من اللغات الشرقية إلى اللغات الغربية أو من اللغات الغربية إلى اللغات الشرقية.

\*\*\*\*\*

في عام 1809 قام تيدور بينفي Theodor Benefit بترجمة كتاب من الأدب السنسكريتي يتضمن كتاب حكايات خرافية عن الحيوان. كان بنفي يرى أن الموطن الأصلي للحكايات جميعها هو



(2)

### ج. المخطوطة P:

تشتمل على 64 حكاية (والورقات من 71 - 94). والمخطوطة بحوزة السير بيير M. Biers أستاذ السريانية بالمعهد الكاثوليكي بباريس.

### 2 - مجموعة لقمان العربية:

تعود مجموعة لقمان إلى فترة حديثة نسبياً وهي من تأليف مترجم مسيحي يرجع إلى القرن الثالث عشر، وقد نشرت حكايات لقمان في عدة طبعات وعددها الأصلي 41 حكاية إلا أن لدينا نسخاً أخرى في مخطوطة باريس تحتوي على 144 حكاية، ومخطوطة في لندن تحتوي على 164 حكاية<sup>(6)</sup>.

### 3 - كتاب كليلة ودمنة<sup>(7)</sup>:

كتاب كليلة ودمنة ألفه الفيلسوف الهندي «بيدبا» رأس البراهمة لبدشليم ملك الهند وجعل الكتاب على السن الحيوان والطير بعد أن هزمت الهند أمام الإسكندر ذو القرنين واستبد

● وفي الغرب ظهرت مجموعات الأناشيد الدينية الكبيرة التي تضمنت الكثير من الحكايات مثل الأناشيد الشهيرة التي ترجع إلى القرن الثالث عشر تحت عنوان (أعمال الرومان) .Gestate Romanian

● ومجموعة الأساطير المذهبة Legend Aurea وكانت هذه المجموعات باللغة اللاتينية.

● ثم ظهرت مجموعات باللغات المحلية مثل مجموعة دي كامبيرون De- Cameron a ليو كاشيو Bo Casio باللغة الإيطالية.

● ومجموعة لحكايات البيت والأطفال للأخوين جرمر بالألمانية<sup>(4)</sup>.

● ومجموعة أي لوي في فرنسا لشارل بيرو Charles Perrault

● وفي القرن الثامن عشر جمعت الحكايات التي حكاها الصبية في مصانع الأعمال اليدوية وحكايات الأمسيات في مغازل القرى.

## أهم المصادر المكتوبة للحكايات

### 1 - قصة أحيقار في المجموعات الشرقية والغربية:

لقد توفرت ثمان مخطوطات سريانية بأوروبا تضمنت حكايات أيسوبوس وقد ظهرت قصة أحيقار في بعض المخطوطات مثل<sup>(5)</sup>:

أ. مخطوطة برلين B2:

وتتضمن 50 حكاية لأيسوبوس بالورقة 55 على الظهر حتى 76 على الظهر.

ب. مخطوط كمبردج C:

وهذه المخطوطة يرد وصفها في فهرس المخطوطات السريانية لوليام رايت وهي مؤرخة بالثامن عشر من أكتوبر سنة 1997.



الملوك وطفوا على الشعوب. وقد تم ترجمة الكتاب إلى الفارسية واليونانية والسريانية والعربية. فقام ابن المقفع بالترجمة من الفارسية إلى العربية في بداية العصر العباسي.

#### أ. الترجمة السريانية<sup>(8)</sup>:

كان المظنون قبلا أن النسخة العربية هي أول من نقل من الفهلوية، ولكنهم عثروا على نسخة سريانية تحقوا من قرائن مختلفة وشواهد عديدة أنها نقلت من الفهلوية رأسا بعد ذهاب برزويه لنقلها من السنسكريتية.

ذكر عبد يشوع أصقف نصبين، في قائمة كتب السريانية، رجلا اسمه «بود» قال: أنه كان من أهل العلم وأنه ألف كتابا ضد المانية والمارقونية، وكانت له رياسة على نصارى الهند وفارس نحو سنة 570 م. إلى أن قال: وهو الذي ترجم كتاب كليلة ودمنة إلى السريانية، وقد سماه (فيلنج ودمنج) وهذا أقرب إلى الأصل الفهلوي. واسمها أقرب إلى اللفظ السرياني منه إلى العربي لأن الأصل السنسكريتي (كرانكا ودمناكا) فالغالب أن مرزويه نقلها إلى الفهلوية بلفظ بنفسه في آخره الجيم، فحفظه المترجم السرياني وأطلقه المترجم العربي على عادة العرب في نقل بعض الألفاظ السريانية الأولى، ونشرها مع ترجمتها الألمانية لسبيبيك سنة 1871 وهي مؤلفة من عشرة أبواب فقط.

#### ب. الترجمة الثانية:

وهي غير الترجمة الأولى المنقولة عن الفهلوية سنة 570 م فهذه الترجمة نقلت عن العربية بين القرنين الثامن والثالث عشر الميلادي ونقلها كاهن مسيحي لم يعرف اسمه ولا السنة التي ترجم فيها وقد نقل هذه الترجمة إلى الإنجليزية المستشرق كيت فالكوثر. ونشرها سنة 185 وصدورها بمقدمة مهمة في تاريخ الكتاب وترجمته.

#### ج. الترجمة العبرانية:

في العبرانية ترجمتان نقلتا من العربية رأسا. تنسب إحدهما إلى يوثيل وقد نقلها «جون كابوا» إلى اللاتينية 1227 م وعرفت ترجمته باسم Directories Humana Rita، ومنها نقل كتاب كليلة ودمنة إلى معظم لغات أوروبا الحديثة. فالترجمة العبرانية المذكورة عظيمة الأهمية في تاريخ هذا الكتاب ولم يعثر على تاريخ الترجمة ولكنها تقدر بحوالي 1250 م، وقد عثر على نسخة وحيدة لها في مكتبة باريس فوصفها «دي ساس» مطولا في مفكرته عن المخطوطات ونشر تيودور قسما منها مع ترجمة ألمانية في مجلة الشرق والغرب.

ونشر النسخة برمتها «يوسف ديرنبرج» في باريس سنة 1881 مع ترجمة فرنسية قابلها بالترجمة اللاتينية.

#### د. الترجمة العبرانية الأخرى:

فهي مخطوطة في مكتبة كمبريدج نقلها من العربية يعقوب بن العازر أحد كتاب القرن الثالث عشر تقريبا، وقد نشرها «ديرنبرج» مع النسخة الأخرى وعلق عليها بعض الملاحظات والاقتادات.

#### هـ. الترجمة اليونانية<sup>(9)</sup>:

نقلها من العربية سمعان بن شيث سنة 1080 وكانت ضائعة، فعثر عليها الأب بطرس يوسفوس اليسوعي في أثناء بحثه عن أوراق فيها تاريخ ميشال اليرغوسي، فوجدها في مكتبة وترجمها إلى اللاتينية ثم نشرت الترجمة اليونانية سنة 1697 مع نسخة أخرى وجدها في همبورج، نشرها ستارك مع ترجمة لاتينية جديدة لا عتباره ترجمة يوسفوس مغلوطه. وقد طبعت غير مرة وتفرع منها ترجمتان الإيطالية والسلاكونية، فالترجمة الإيطالية تعرف القديمة تميزا لها عن

الترجمات الحديثة وقد نشرت عام 1583م ثم عام 1872، والترجمة السلافونية تعرف الترجمة الروسية القديمة تميزها عن الترجمة الروسية الحديثة نشرت في بطرسبورج 1788م.

#### 4 - مجموعة حكايات ألف ليلة وليلة:

تعد مجموعة حكايات ألف ليلة وليلة الشهيرة شاهداً آخر يستحق التقدير والتأمل على قوة الحكاية الهندية الخرافية ومدى تلك القوة. وفي عصر الحروب الصليبية في القرن الحادي عشر وما تلا ذلك من القرون تطورت في هذا العصر في مصر مجموعة حكايات ألف ليلة وليلة حتى استقرت على الصورة التي هي عليها الآن.

وقد قام بترجمة هذه الحكايات كل من «اينو ليتمان» و«كارل ديروف» وتدين أوروبا بمعرفتها لهذه الليالي إلى المستشرق الفرنسي الشهير «انتوان جالان» الذي ترجم هذه الحكايات من العربية منذ عام 1704 إلى اللغة الفرنسية واجتهد لكي يلائم بين الأصل الشرقي وبين الذوق الغربي. وقد نشأت عن هذه الحكايات عدد لا حصر له من حكايات الجان في كل من فرنسا وألمانيا. اتخذت ترجمة «جالان» لليالي نموذجاً لها في مجموعتها. ويرى أويسترب أن آخر صورة لليالي أخرجت بعد عصر صلاح الدين الأيوبي، ويأتي نص المقريري فيضع حداً فاصلاً بين سعيد هذا الذي تحدث عنه أتى من غرناطة إلى القاهرة سنة 1241 وباختصار يحدد أو يرتب التواريخ الآتية: القرن الثامن الميلادي للترجمة من الهزارنسان، القرن العاشر أو الحادي عشر للمجموعة البغدادية، أوائل دولة المماليك للمجموعة المصرية، ويمكن أن تكون قصص أخرى قد أضيفت في القرن الرابع عشر والخامس عشر. أما ما بين أيدينا من نسخ فكلها حديثة يرجع أقدمها إلى سنة 943هـ<sup>(10)</sup>. أما المخطوط العربي الذي اعتمد عليه جالان بصفة أساسية فيرجع إلى القرن الرابع عشر ويتكون من أربعة

أجزاء، وقد عثر على ثلاثة أجزاء أما الجزء الرابع فلا أثر له.

والمرجع الفرنسي ربما استمد حكايات الجزء الرابع من راو مسيحي فقد كان جالان يستمع إلى كثير من الحكايات من مسيحي سوريا خصوصاً حنا الماروني.

وقد ظهر الأثر البابلي في المجموعة ممثلاً في الشياطين التي يكون نصفها إنسان ونصفها الآخر حيواناً. وكذلك موضوع الحصول على ماء الحياة يبدو أنه يرجع إلى الملحمة البابلية جلجامش. وبعض الحكايات نقلت عن طريق حكايات الإسكندر، ومن المؤكد وفقاً لرأي ليتمان أن حكاية هيكار الحكيم التي ذكرت في بعض المخطوطات ذات أصل بابلي.

أما شهرة سليمان وخاتمه السحري وبساطة الطائر وسيطرته على النار وصنوف الحيوانات والشياطين فقد أكدها العرب بعد أن انتقلت إليهم عن طريق أتراك وسط آسيا.

وقد كانت ألف ليلة وليلة مركز اهتمام الترجمات العربية، فهذه الحكايات رغم أنها تقدم صورة واضحة ومفصلة عن الحياة الاجتماعية للمجتمعات العربية في العصور الوسطى، إلا أنها زخرة بالثقافة العالمية في رموزها وعلاماتها الأسطورية تستعيد دلالتها ضمن الإطار العام للثقافة الإنسانية في مراحلها الأولى. كما أن طرائقها التعبيرية تدمج الإفصاح عن المكبوت والمخالف للأعراف والمتمرد على القوانين، فهي نص متعدد على مستوى التأليف أو على مستوى اللغة والرموز ويشكل نصها حدثاً لافتاً باعتباره يحطم الحدود بين العالم الواقعي ومجال الرغبة أي الممكن عيشه مستقبلاً<sup>(11)</sup>.

وقد أثار هذا النص من الجدل حول أصله، فقد أورد المسعودي في الجزء الرابع من مروج

الذهب أن كتابا اسمه ألف ليلة وليلة ترجم منذ أيام المأمون أو المنصور عن الفارسية. والواقع أن نص المسعودي لا يمكن فهمه إلا إذا أرجعنا إلى نص آخر في كتاب عربي مهم هو «الفهرست» لابن النديم فقد ذكر ابن اسحق النديم كتاب ألف ليلة وذكر أيضا كتابا (هذا أفسانه) أي ألف خرافة. وقد انتبه المستشرقون إلى نص ابن النديم ولكنهم لم يعتقدوا به<sup>(12)</sup>.

وأهم طبعة لهذا الكتاب هي طبعة بولاق التي طبعت في مصر التي اعتمدت على نسخة هندية طبعت في كلكتا سنة 1813 ومن نسخة بولاق تلك خرجت مختلف الطباعات المصرية المتعددة التي بين أيدينا.

والأثر المصري يظهر في الحكايات التي تروى عن سليمان. ونجد في مخطوط قبضي عن سليمان وملكة سبأ تقول الحكاية المصرية أن سليمان حاول دون جدوى أن يحقق لنفسه سيطرة عن طريق خاتمه السحري على الملكة الذكية. وقد وعدته الملكة بأن تمنحه عمود المعرفة، إذا ما استطاعت شياطينه أن تحملها إليه في سرعة فائقة، وقد عرف الشيطان الأول أن يحضرها في يوم كامل حتى المساء، أما الثاني فقد عرض أن يحضرها في ساعة من الزمن، وأما الثالث الذي كان نصف إنسانا ونصف طائرا فقد عرض أن يحملها إليه في الزمن ما بين شهيق سليمان وزفيره، وقد حقق هذا الشيطان هذه الأعجوبة فتمثلت حقا كل معرفة الأرض مكتوبة على عمود، حتى أسرار الشمس والقمر.

## 5 - قصص سفر طوبيا:

### أ. في الترجمة اليونانية<sup>(13)</sup>:

قصة سفر طوبيا هي إحدى القصص التي تم ترجمتها فأضيفت إلى التوراة السبعينية أو العهد القديم المترجم إلى اليونانية، وهذه الترجمة ترجع إلى حوالي 200-100 قبل ميلاد السيد المسيح.

وانتشر نص هذه الترجمة بين اليهود والذين يخافون الله من غير اليهود الذين انجذبوا إلى التعاليم الأخلاقية السامية للعهد القديم رغم أنهم لم يعتنقوا الديانة اليهودية.

وقد استخدم المسيحيون هذه الترجمة اليونانية سواء الذين كانوا يعيشون بين اليهود أو الناطقين باليونانية أو في البلاد الأخرى. وفي الحقيقة أن معظم العبارات التي يقتبسها العهد الجديد من العهد القديم من هذه الترجمة.

ولكن هناك اتفاقا عاما حول أهمية هذه الترجمة لأنها تقدم الكثير من المعلومات عن تاريخ اليهود وحياتهم وثقافتهم وعبادتهم وممارساتهم الدينية، في القرون التي سبقت ظهور السيد المسيح مباشرة. ولهذا فهي توفر فرصة للوقوف على الوضع التاريخي والاجتماعي والحضاري الذي عاش فيه السيد المسيح.

لم تكن لغة الترجمة السبعينية هي اللغة اليونانية الأدبية، بل هي لغة الحديث السائدة في تلك الفترة والملونة بألوان سامية ساعد عليها بلا شك الهدف الأساسي الذي قامت من أجله الترجمة، وتوصيل معاني النصوص الدينية وتيسير العبارات وتقريب المعاني قدر الإمكان إلى أذهان تلك المجموعات اليهودية التي نسيبت لغتها العبرية الأصلية<sup>(14)</sup>.

### ب. القصة في مخطوطات جزيرة فيلة في أسوان:

«فيلاي» هو الاسم اليوناني الذي أطلقه اليونان على الجزيرة بديلا من الاسم المصري (با - أورك)، وفي اللغة القبطية (بيلا) فكلمة فيله وأخرها هاء مربوطة ليست جمع كلمة «فيل». وينبغي أن نميز بينها وبين جزيرة أخرى تقع أيضا في أسوان وهي جزيرة الفتين أي جزيرة الفيلة بالتاء المربوطة، وهذا الاسم يطلق على جزيرة تقع جنوب الجندل الأول بين خزان أسوان والسد العالي<sup>(15)</sup>.



وكانت الإلهة إيزيس هي إلهة هذه الجزيرة، وقد لقيت عبادتها رواجاً كبيراً في الأسرة الثلاثين، وكان أقوام من الجنوب يزورون الجزيرة للتعبد للآلهة، كما زارها الإغريق وتركوا العديد من المخربشات على جدران المعبد.

ومن المعابد التي أقيمت في الجزيرة معبد لإله نوبي (ارنفسوفيس) Aernsiophs وهو الاسم اليوناني للاسم المصري (أرى - حمس - نفر)، ومعبد للإله أمنحوتب إله الطب، ومعبد الآلهة حتحور محاطة بصور الإله بس وعازفات الموسيقى.

في سنة 1907-1908 اكتشف الكثير من البرديات المكتوبة باللغة الآرامية التي كتبت من قبل الجماعة اليهودية في القرن الخامس قبل الميلاد ما بين عامي 492-40 ق.م.<sup>(16)</sup>

وكانت تلك البرديات في أغلبها مستندات تجارية، قروض نقل ملكية ومراسلات بين اليهود والحاكم السامري. منها خطاب أوشكوى تفيد أن الحاكم المحلي والكهنة قاموا بهدم مكان العبادة الذي بناه اليهود في جزيرة فيلة، وطلبوا المساعدة لإعادة بناء المعبد<sup>(17)</sup>، ويؤرخ الخطاب بالسنة الرابعة عشر من حكم داريوس.

ومن بين الوثائق التي تم العثور عليها حكم أحيقار وهي تحكي قصة أحيقار الذي عمل كاتباً للملكين: سنحريب، وأسرحدون ملكاً آشور. وكانت هذه النصوص متداولة زمنياً طويلاً في المدارس الآرامية في العصر الفارسي، وقد ترجمت إلى الأدب السرياني واللهجات الآرامية الغربية<sup>(18)</sup>.

وقد ورد اسم أحيقار في لوح مسماري من العصر الهلنسي أدرجت فيه قائمة بأسماء عدد من المشهورين ومنهم خوتار وهو أحيقار وقد عاش في مطلع القرن السابع ق.م. أو 500 ق.م. وهناك نسخة أخرى عن هذه الحكم كتبت بلهجة شرقية اللهجة السورية. وهذه الوثيقة تقدم لنا

صورة عن العلاقات بين مصر وفلسطين والجزء الأول يتضمن حكماً وأمثالاً، والجزء الثاني يحكي قصة أحيقار مع ابن أخيه نادان.

## 6 - أدب الحكمة القديم:

العادة أن تسمى مصادر الشرق الأدنى القديم المتخصصة في الأمور الفكرية أو التعليمية بأدب الحكمة. وتشمل مادة الحكمة النابعة من الشرق الأدنى بعض المؤلفات المستقلة، وعدد من الموضوعات العارضة التي تؤثر بطريقة أو بأخرى في الموضوع.

### أ. أدب الحكمة المصري:

تدل نتيجة البحوث التي قام بها علماء الآثار في تاريخ أدب العالم القديم أن مصر كان لها سبق في الإنتاج الأدبي في باب الحكم والتأملات<sup>(19)</sup>.

فالتعاليم جنس أدبي شديد الأصالة في مصر، وقد ضاعت معظم هذه التعاليم وفيما يلي ما تبقى منها مرتباً ترتيباً زمنياً:

✱ تعاليم بتاح حوتب الأسرة الخامسة (2560-2420 ق.م.).

✱ تعاليم آني الأسرة الثامنة عشر (1570-1307 ق.م.).

✱ تعاليم آمن أوب، الأسرة الثامنة والثلاثون (العصر البطلمي) (332-30 ق.م.).

✱ تعاليم عنخ شاشاني (30-395 ق.م.).

✱ العصر الروماني بردي، أينسنجر IN singer

كما يمكن أن نضيف إلى هذه المجموعة مؤلفين ملكين هما:

✱ تعاليم الملك خيتي الثالث إلى ابنه (مري كارع) (الأسرة الثامنة).

✱ تعاليم الملك أمنمحات الأول إلى ابنه سنوست (الأسرة الثانية عشر 1991-1962).

وهذان المؤلفان كتباً خصيصاً لأحد الملوك ولهما طابعهما الخاص ولكنهما ينتميان إلى مدرسة بيت الحياة من حيث مضمونهما الفكري<sup>(20)</sup>.

إن المصريين كغيرهم من الشعوب لم يفهموا التاريخ كما نفهمه الآن أو حتى كما فهمه اليونان، إذ كانت فكرة التاريخ كما نعرفها الآن لم تكن لها وجود في تلك العصور القديمة، ولكن كان لديهم ما يمكن أن نسميه إحساساً بالتاريخ، فإنهم لم يفهموا حاضريهم إلا في ضوء ماضيهم، كما انتشرت بينهم فكرة عامة وهي الإعلاء من شأن ما مضى من أيام، واستلهاهم حضارتهم، ومحاولة إرساء تقاليدهم من آن لآخر<sup>(21)</sup>.

وكان الكاتب المصري يمثل مكانة مرموقة في المجتمع ويخضع باستمرار لرقابة الدولة، فكان لا غنى عنه في الجهاز الإداري والمدني، وما من شخصية كبيرة إلا بدأت حياتها في تعلم مهنة نسخ النصوص، وقد تمتعوا بمكانة عظيمة في الدولة الوسطى. وفي الدولة الحديثة كان الأمراء يحملون لقب الكاتب الملكي ومن خلال عملهم اكتسب الكثير منهم حب الثقافة بل والحكمة أيضاً، ومن بين صفوفهم خرج المؤلفون الذين نالوا الشهرة. وفي العصر المتأخر أصبح كاتب الأسفار الإلهية له مكانة مميزة في سلك الكهنوت، وكان جميع الكهنة يجيدون القراءة والكتابة<sup>(22)</sup>.

لقد كان الكاتب يشعر أنه إذا أجاد في نشر تعاليم القيمة خلد اسمه وعاشت حكمته على مر الأيام والدهور، فالكاتب لم يكن غرضه الوظيفة أو جمع ثروة في الحياة فقط، بل كان يرمي إلى معاني أسمى من ذلك ومقاصد أبلى تخلد اسمه وترفع من شأن قومه. وكذلك كانت النصوص يتم نسخها باستمرار ويعاد تداولها بين التلاميذ وتحفظ شفاهة.

وكان لا يذهب إلى المدرسة إلا أولئك الذين كانوا يعدون أنفسهم ليصبحوا كهنة وكتبة. وكانت المدرسة تقام على مقربة من المقر الملكي، أو المعابد الرئيسية. وبينما وجدت بيوت الحياة التي كانت بمثابة مدارس عليا يتم فيها نسخ النصوص. ولكن المدرسة كانت جزء من مؤسسة أكثر شمولاً، بل حدث في الدولة الحديثة على أقل تقدير أن أصبح تعلم لغة سكان جزر بحر إيجه اللغة الأكاديمية ضرورة لإعداد الكتبة قبل إلحاقهم بالشؤون الخارجية، وقد أعدت مجموعة مختارة من النصوص الأدبية لتدريب الطلبة على مختلف الأساليب<sup>(23)</sup>.

#### ب. أدب الحكمة البابلي:

إن إقليم بلاد ما بين النهرين له مصادر تاريخية كثيرة مثل: قوائم بأسماء الملوك وعهودهم والأحداث التاريخية، بالإضافة إلى الكتابات الأدبية التي قد يستخلص منها الحقائق التاريخية، ولكن أصداء الأزمنة السحيقة يمكن الرجوع إليها في حقل النبوءات، ومن تقاليد هندسية المعمارية، والأدلة التي تحتويها السجلات في المكتبات العظيمة. أن الماضي يرتبط بالأمور الدينية وتاريخ إنشاء المعابد الكبرى التي تجسد العهد بين الإله ورعيته، وكان من الأهمية أن تحفظ الأجيال التالية العهد وما ينطوي عليه ألا تهمل ترميم هذه المعابد ولا تنقلها من أماكنها الأصلية<sup>(24)</sup>.

وقد انعكس أثر هذا الفكر على الفكر اليهودي في الملوك الثاني 17 : 4 فقد أمر الفاتح الغازي الشعب الذي نقله الآشوريون إلى إسرائيل بعد سقوط ساماريا بعقد صلح مع إله الشعب المهزوم لإزالة غضبه.

لقد رأينا أن المواطن في إقليم ما بين النهرين القديم كان دائماً قلقاً بشأن علاقة مجتمعه بالطبيعة. ولأنهم أغدقوا على الطبيعة معظم عيوب الجنس البشري فقد أعوزتهم الثقة الكاملة



في آلهتهم، فقد كان يستحيل التنبؤ بشأنهم ولذا كان الجنس البشري محكوماً عليه بالاضطراب وعدم الشعور بالأمان، وكان الشيء الوحيد الذي كشف الماضي عنه أكثر من أي شيء آخر هو عدم دوام أي شيء، ونلاحظ هذه النعمة بوضوح فريد في شعر جلجامش القصصي.

ويجب على الملك بوصفه راعياً أميناً أن يحاول جاهداً العمل على حفظ التوازن الراهن بأي ثمن، فقد يكون أي خطأ دليلاً على سخط الآلهة.

وفي العادة يمكن إعادة التوازن بالجهود المكثفة التي تبذل في سبيل الطهارة والتكفير عن الذنوب، وقد يكون من الأصوب أحياناً تنصيب ملك بديل ليحول الغضب الإلهي عن الحاكم الأصلي، ومع ذلك فثمة مناسبات لا تنجح فيها أي من العقاقير الطبيعية. ولا تحقق الأثر المطلوب.

أما مصادر الحكمة فتعالج الموضوع تحت شعار «المتألم التقي» إننا نعرف الآن هذه الفكرة الهامة في ثلاثة نصوص رئيسية وأحد هذه النصوص:

✱ «إني سأمدح إله الحكمة» وهذا النص يوجد في نسخ ترجع إلى ألف عام ق.م.

✱ ونص آخر يسمى: «المحادثات ذات الكلمات المتقاطعة» أو «أثر الرعاية الإلهية لدى البابليين» وهو يرجع إلى نهاية الألف عام الثانية ق.م.

✱ والنص الثالث الذي نشر أخيراً يرجع بنا إلى العهود البابلية القديمة.

وتساعد النصوص الثلاثة معاً على إيضاح مشكلة المعاناة بسبب الظلم الذي كان موجوداً على الدوام في إقليم بلاد ما بين النهرين، وبرغم كل ما بين هذه العبارات من فروق في الشكل والطريقة والتعبير فإنها تشترك من حيث النهاية وهي:

«برغم أن الشخص التقي قد يتعرض للمعاناة فمن المؤكد أنه ينجو في النهاية. إن طريق الآلهة في الواقع بعيدة عن الاستقصاء غير أن الأتقياء لا ينبغي أن يياسوا من الخلاص في النهاية»<sup>(25)</sup>.

بالاختصار لا يتركز الاهتمام في النهاية في التجارب التي يتعرض لها المتألم بقدر ما يتركز في معجزة النجاة النهائية. والتراجم الثلاثة الخاصة بالنصوص الأكاديمية هي نموذج «لأيوب أقليم ما بين النهرين» وبرغم انتشارها على مدى أكثر من ألف عام تتفق تماماً من حيث هذا التأكيد الهام.

فثمة علاقة بين فكرة أيوب وفكرة التاريخ، فالانتشار الواسع لهذا الموضوع في أدب إقليم ما بين النهرين، بالإضافة إلى أصواته في الخارج، يوحي بأن الشخصية الهامة قد يكون لها نظر تاريخي، وعلى أي حال فإن قصة أيوب واحدة من أقوى الحجج التي من أجلها يجب دراسة التاريخ، لقد وجد في الماضي ملوك تخلت عنهم الآلهة، ولم يشف بعضهم إطلاقاً، ولكن غيرهم عادوا إلى النعمة بمرور الزمن. وكانت أسرة أكاد المالكة رائدة في هذا الشأن إلى حد كبير، فقد كان سرجون العجوز كما تلخص النبوءات شخصاً واجه الظلام ولكن النور ظهر من أجله<sup>(26)</sup>.

ومن ناحية أخرى تعرض بقية أفراد الأسرة إلى العديد من الكوارث فبعضهم تم اغتياله أو عاشوا ليروا سلطاتهم وقد تقوضت.

وقد تساعد دراسة الماضي المرء على أن يناقش الناجين، وأن يتجنب أخطاء سلب الحظ. فإن الهدف الرئيسي لمثل هذه القصص ومعرفتها هو تعلم القوانين الخاصة بالخلاص، إذ لا يعرف المرء مطلقاً متى تكون مثل هذه المعرفة ذات قيمة وحيوية له.

إن رمز أيوب لم يكن الشعار الوحيد الذي وضع كمصدر للتعزيز فقد كان بطل الطوفان

ونظير دانيال في المصادر السومارية والأكادية، مازال من الواجب بحثه وإثباته. ولكن بروز هذه الفكرة الخاصة يبدو واضحاً بطريقة مستقلة في المصادر الأوجاريتية، فضلاً عن أن كتاب دانيال له خلفية ما بابلية، بصرف النظر عن حزقيال الذي يذكر هذه الأسماء الثلاثة حصل على ثقافة بابلية بطريقة مباشرة. عبارة أخرى إن الفساة الأصلية لإبطلان حزقيال الثلاثة في بلاد ما بين النهرين كما يرى حزقيال مؤكدة دون أي شك، ويدل قول النبي على الشعبية العظيمة للتقليد الذي تبني عليه، والتفسير السائد يستند إلى عليه في نبوءة قديمة تقول: «إذا كان قد نبذ الخطيئة فإن إلهه سوف يؤازره».

وعلى أية حال فإن استخدام هذه الأفكار في أدب الحكمة موح بأنها قد أصبحت ترمز إلى درس الماضي على المستوى الفكري الرفيع.

ج. أدب الحكمة في أرض كنعان:

كنعان هي القطاع السوري الفلسطيني من الهلال الخصيب، بين البحر المتوسط والصحراء. وكان المتكلمون باللهجات الكنعانية يشملون العبرانيين والفينيقيين، فضلاً عن طائفة من أمم صغيرة تربطها صلة الدم كالأدوميين، والموآبيين، والعمونيين.

ويرجع التراث اليهودي والمسيحي إلى أساسه الكنعاني أن أهم المصادر عن الأدب الكنعاني هي ألواح أوجاريت، وتشرح الأساطير الأوجاريتية الطبيعية، بحيث تكفي رغبة الإنسان في التعرف على الكون وتضمن انتظام الإجراءات التي تدفع الخصوبة، خصوبة الإنسان وخصوبة الحيوان والنبات.

وقد تواترت محتويات الأساطير عن طريق الروايات، فلم يكن الأقدمون مهتمين بالمجردات وإنما كان تفكيرهم واقعياً، وكانت آلهتهم تصور



(3)

مثلاً معزياً آخر، إذ لم يخرج أحد في كل تاريخ البشرية منتصراً من خطر أعظم مما تعرض هولاء، ومع ذلك ففي هذه الحالة يرجع أدب الحكمة في إقليم بلاد ما بين النهرين قواه إلى والده: «أتناشتم» وهو نوح المحلي، إذا كان من الواضح أن الحكمة الأبوية هي التي تساعد اتناشتم على النجاة فقد كان «شورويكا» بطل مدينة الطوفان كبديل لوالد اتناشتم وهو الذي يظهر كمصدر رئيسي للحكمة التي تضرب بها الأمثال في كل من الأدبين السومري والأكادي.

وتتحد حلقات الصلة بين أبطال الطوفان والأدب المثالي، وبين صورة أيوب وموضوع الخلاص من ناحية أخرى، لإعطاء معنى جديد في سفر حزقيال 14: 4 الذي يذكر أن نوحاً ودنيال وأيوب هم الرجال الوحيدون الذين خرجوا دون أن يوجه إليهم النقد الجارح بسبب تقواهم من الاضطرابات العالمية العارمة. فنوح وأيوب في رداًئهما الإقليمي في بلاد ما بين النهرين يعرفان كشخصين حكيمين واسعي الشهرة.

منكبة في علاقات حيوية وأعمال هامة. نضرب مثلاً ببعل رب الخصوبة والحياة. وموت رب العقم والموت حيث يقتتلان. فإن الفعل غير هام في ذاته ولكنه لم يزل في أن النتيجة إنما تحدد ما سوف تكون عليه الأرض خصبة أو مجدبة لفترة طويلة<sup>(27)</sup>.

وتعد حفائر رأس الشمرة «أوجاريت» التي تم اكتشافها 1928، والتي ورد اسمها في النصوص المصرية والنصوص الأكادية منذ منتصف الألف الثاني قبل الميلاد من أهم مصادر التاريخ الكنعاني. وقد عثر في الحفائر على كثير من التماثيل والحلي والفخار، وعدد كبير من اللوحات الطينية الصغيرة المكتوبة بالمسمارية. وكانت النقوش التي عثر عليها نقوشا مكتوبة بكتابات ولغات مختلفة، بعضها بالأكادية، وبعضها بالحيثية، وبعضها بالمصرية. ولكن عددا كبيرا يبلغ بضع مئات من اللوحات كان مكتوبا بكتابات لم تتضح في بداية الأمر، ولكن سرعان ما توصل أكثر من باحث واحد في عام 1930 إلى حل شفرتها، منهم فيرولود Viroleaud وبارور Bauer، ودروم Durum عند مقارنتها بالأبجدية الكنعانية. وكانت تلك الكتابات جزءا من مكتبة القصر الملكي وقد ألقت دراستها ضوءا كبيرا عن الحياة الدينية والاجتماعية في مدينة أوجاريت القديمة. وكان أكثر ما عبر عليه في بادئ الأمر أساطير وقصصا بطولية عن الإله بعل واخته عناة، وبعض هذه اللوحات تتعلق بمراسلات سياسية وإدارية. وحفائر أوجاريت كشفت عن محاولة إيجاد أبجدية حروف هجائية عدد حروفها محدود وقد تأثرت أبجدية أوجاريت باللغة الأكادية<sup>(28)</sup>.

والكثير من القصص الشعبي المصري يكشف عن العلاقات الثقافية والسياسية بين مصر وأرض كنعان. فقد بسط المصريون سيطرتهم

على الساحل الفينيقي وكنعان قبل 250 ق.م. ووصلوا إلى نهر الفرات خلال القرن السادس عشر ق.م. وبقيت كنعان تحت السيطرة المصرية أكثر من أربعة قرون<sup>(29)</sup>.

والحضارة الكنعانية حضارة مركبة، وهي مزيج من الثقافة الأكادية والمصرية، ولكن الدور الأساسي الذي لعبه الكنعانيون هو نقل الثقافة الشرقية إلى الغرب باعتبارهم تجار حاذقون.

#### د. أدب الحكمة العبري:

إن مصادرنا عن الفكر العبري ليست مصادر أصلية. أي سجلات مدونة كالنصوص الموجودة على الألواح الطينية، أو النقوش والصور المحفورة على جدران المعابد والقصور. وإنما هي وثائق أدبية قد دخلت هي نفسها مراحل تاريخية طويلة من الجمع والتحرير والنسخ.

وفي هذا الأدب تلعب فكرة التاريخ دورا غير عادي فهو بطبيعة الحال أدب ديني، ولكن التاريخ ذو أهمية أساسية بالنسبة للعبريين. وتتكون النصوص من حكايات تاريخية كلها معروضة تحت مفهوم قوي عن التاريخ، ومع ذلك فهي ليست فكرة واحدة متناسقة، بل إن لدينا أفكارا كثيرة عن التاريخ في العهد القديم.

لقد حفظ الأدب العبري لأنه مقبول كأدب مقدس لدى اليهود والمسيحيين وأصبح جزءا من التراث الثقافي لدى المسلمين.

ومن المحتمل أن القبائل العبرية عاشت في مصر كرعاة وأيضا في الصحراء بعد الخروج من مصر. ولكن الوثائق عن هذه الفترة قليلة وناقصة، فليس لدينا عن هذه الفترة سوى سفر الخروج، و سفر اللاويين، و سفر يوشع. وسفر القضاة يقدم صورة عن التغيرات الاجتماعية والدينية والأخلاقية وتحول القبائل العبرية إلى حياة الاستقرار والزراعة والتجارة والصناعة بعد الدخول إلى أرض



كنعان. وتمدنا المصادر الأدبية ببعض المعلومات عن الحياة الاجتماعية والدينية مثل: قصة أهود بن حيرا (القضاة: 3: 15-28)، وأغنية ديوره (يوشع 9)، والقصة الشعبية عن جبعون (القضاة 6-8)، وقصة أبي مالك مع جال بن عوييد (9: 26-41)، وقصة يفتاح (11، 12)، وقصة شمشون (13، 16)، وقصة أوثنان ميكا وهجرة العرافين (17، 18)، وقصة جبعة (19-21). وهناك قصص أخرى تظهر صموئيل كقاضي وقائد، وقصص أخرى عن شاول (صموئيل 1: 9-10، 11، 13، 14، 16).

فقد ظلت العشيرة هي الشكل الأول البدائي في التنظيم الاجتماعي وتأثيرها على حياة العبريين ملحوظ، ولكن تزايدت أهمية الأسرة بالتدريج وأصبح العبريون يعملون بالتجارة والصناعة، وقد ساعدت عقيدة القبائل عن وحدة الإله يهوه إلى الاتجاه إلى الوحدة القومية في نهاية هذه الفترة<sup>(30)</sup>.

إن الكثير من النصوص الأدبية في العهد القديم يمكن أن تصنف كمصادر مباشرة لأدب الحكمة مثل: سفر أيوب وسفر الأمثال، والجامعة، وسفر المزامير. بالإضافة إلى أسفار الأوبكرفا مثل سفر يوشع بن سيراخ، وحكمة سليمان، وسفر طوبيا.

ولكن العديد من القصص الذي ذكر في نصوص العهد القديم كان يهدف إلى أغراض تعليمية مثل: قصة قاييل وهايل التي تعكس الصراع القديم بين المجتمعات الرعوية والزراعية، نجد أن الكاتب يستبدل هذا الهدف إلى الخطيئة والحكم.

وقصة برج بابل كانت في الأصل أسطورة مبنية على الفلسفة التعليمية وتهدف إلى تبرير تنوع اللغات، كما أنها تتضمن الفكرة البدائية الساذجة عن غير الآلهة من البشر. ولكن المؤرخ العبري يحول القصة إلى هدف آخر في تاريخ الخطيئة والحكم. ويظهر أثر الفلسفة التعليمية

في الاستخدام المتكررة لعبارة «حتى يومنا هذا» وفي سفر يوشع: «قال يهوه ليوشع اليوم قد أبعدت عنك جلال مصر ولذلك يدعي هذا المكان جلال حتى اليوم» (يوشع 5: 9).

ويمكن أن تسمى سفر أستير أسطورة ذات فلسفة تعليمية حيث تهدف إلى إضفاء الشرعية على عيد البوريم وهو عيد حديث لم تتضمنه قوائم القانون<sup>(31)</sup>.

وتمثل قصص الأجداد اهتماما بنمو الأمة وتبرير سيادتها على الشعوب المجاورة مثل القصة التي تحكي عن ميلاد يعقوب وقصة حصول يعقوب على بركة أبيه وتفوقه على عيسو الذي هو أდوم. ويمكن أن نرى نفس الأفكار في القصص التي تروى عن العهد بين الرب والآباء العبريين إبراهيم، وداود<sup>(32)</sup>.

وفي أسفار الأنبياء تروى القصص والقصائد عن أن العهد بين الشعب والرب كان يعني أيضا تحذيرا ووعيدا وكانت بركاته تتوقف على طاعة الرب، لقد تركت اسرائل العهد وجلبت على نفسها العقاب المخيف يذكر (عموس 2: 7) «أتم الوعيدون الذين عرفتكم من بين أسرات الأرض، ولذا سأعاقبكم بسبب خطاياكم كلها».

ويستخدم هوشع شخص الولد والابن في التعبير عن العلاقة بين يهو وإسرائيل «عندما كانت إسرائيل طفلة أجيبتية، ومن مصر دعوت ابني» (اشعيا: 1-7) فتاريخ المصدر «اليهو» هو تاريخ الخطيئة والحكم ويمكن أن نلخصه في العبارة «إن القضاء على الأمة سوف يكون تاما، ولكن سوف يكون هناك قليل من الناجين كما في أيام نوح» (يذكر عاموس 3: 22).

«كما ينقذ الراعي من فم الأسد ساقين أو جزء من أذن، يقول (أشعيا: 20)» «إني سأجمع بقايا قطيعي من الأقطار التي طردتهم إليها... وسوف إقيم

رعاة عليهم وهؤلاء سوف يرفعونهم». يرى مؤرخو الأسفار الخمسة بالاشتراك مع الأنبياء كوارث الأمة كوفاء للتحذير الإلهي من العصيان».

(يقول أرميا 11: 7) «لأنني حذرت أباءكم جيدا عندما أخرجتهم من أرض مصر، محذرا إياهم بإصرار وحتى هذا اليوم قائلا: أطيعوا صوتي، ولكنهم لم يطيعوا ولم يميلوا أذنه».

25: 3 «لقد حذرتكم بإصرار ولكنكم لم تصغوا، إنكم لا أصغيتم ولا أملت أذانكم لتسمعوا، رغم أن يهو أرسل إليكم كل خدمه الأنبياء».

فقصص العهد القديم حاولت أن تفسر الحاضر بواسطة الماضي متخذة موقفا حرا إزاء الماضي وقد تضمنت بصفة خاصة وبطريقة متكررة إلى حد أنه يمكن بسهولة التعبير عنها بالعبارة الفنية «الرجوع إلى الوراء» أي نسبة الأفكار أو المواقف أو العادات الحاضرة إلى الأزمنة الماضية بطريقة بعيدة عن المنطق أو المعقول.

ويكمن وراء العرض المضلل للتاريخ في العهد القديم، التقاليد والأساطير السالفة القديمة - وقد نقل بعضها على شكل بقايا متناثرة أو أصداء خافتة. ويمكن بسهولة التمييز بين التقليد القديم والتفسير الأحدث وأحيانا يكون من الصعب أو المستحيل علينا أن نفك الاشتباك بينهما وفي بعض الأحيان يمكن أن نرى من خلال الظلام. دافعا قديما وراء الغرض الخاص الذي يستخدمه المؤرخ القصة من أجله<sup>(33)</sup>.

بالرغم من أن الكثير من آداب الحكمة يرجع إلى عصور بالغة القدم ولعبت منطقة الحضارات القديمة في شرق الأبيض المتوسط دورا كبيرا في إنتاج العديد من الآراء الأسطورية والقصصية ولكن الخيال الحر التكويني الذي لا ضابط له قد لعب دورا كبيرا في هذه الحكايات.

وقد عبر يونج عن آرائه في كتاب «مدخل إلى طبيعة الميثولوجيا» الذي نشره بالاشتراك مع عالم الأديان كريني Karenin «من بين نتائج النشاط الخيالي اللاشعوري توجد خيالات وأحلام شاملة ذات طابع غير شخصي. على أن هذه الخيالات لا يمكن إرجاعها إلى تجارب الأفراد فيما قبل التاريخ كما لا يمكن في مقابل ذلك تفسيرها في ضوء ما حصله الأفراد من خبرات. هذه الصورة الخيالية ظهر منها فيما بعد بدون شك ما يشابهها في الأنماط الميثولوجية، ولذلك فنحن نرى أنها تمثل بصفة عامة عناصر تركيبية جمعية مؤكدة وليست شخصية للروح الإنساني. وهذه العناصر تورث شأنها شأن العناصر المرفولوجية في جسم الإنسان. وعلى الرغم من أن الانتشار عن طريق الهجرة مسلم بهما، هناك حالات تتجاوز الحصر لا يمكن تفسيرها على أساس الأصل وإنما تتطلب قبول مبدأ قيام السكان مرة أخرى بالتكوين الأسطوري والخيالي شأن الصور التي تظهر في الأحلام وتنشأ من نفس المستوى الروحي واللاشعور الجمعي»<sup>(34)</sup>.

#### 7 - كتب التفسير:

المدرش:

(قصص العهد القديم ذات الغرض التعليمي)

القصص الشعبي. أدرج في المدرش (120 ق.م.) من أجل التحرير من قيود التفسير الأصولي. فالمدرش يتكون من تعليقات واسعة وضعها عدد من المفسرين اليهود ويخلطون هذه التفسيرات بالروايات والحكايات الشعبية. كما يطلق لفظ المدرش على قصص العهد القديم ذات الغرض التعليمي التي تساعد على جلاء الحقائق الدينية. والمفسرون ينتقلون بحرية بين عدد من النصوص الأصلية والمتشابهة، وحتى تفسيرات الخصوم. وهذا المنهج يختلف عن منهج أرسطو في كتابة «فن الشعر» حيث تبني منهجا منطقيا

ينطلق من ملاحظة العناصر المتناغمة في بنية نصوص مختلفة ومنتمية إلى جنس أدبي معين، ثم يمضي في استخلاص المعايير والقواعد التي تحكم هذا الجنس<sup>(35)</sup>.

ويبدو أن فريزر في كتابه الغصن الذهبي وكتابه الفولكلور في العهد القديم قد تأثر بمنهج المدرّش في مقارناته الواسعة لدراسة نصوص الحكايات على مستوى العالم.

وفي التلمود ذكرت العديد من القصص خاصة التي كانت يرويها الحاخامات على مائدة السيدر. فيقصون عن ثورة يركوفيا 135 ق.م، حيث اختبأ الحاخامات في مغارة كانوا يحتفلون بالعيد بداخلها بعيداً عن أعين الرومان<sup>(36)</sup>.

وبعد تحطم المعبد 70 ق.م، أصبح على الحاخامات مهمة المحافظة على العقيدة والخدمة الدينية، وقد اهتموا بالأفكار عن الغفران والتكفير وقد ظهر هذا التأثير في النص التالي: «الآن حيث أصبحنا بدون أنبياء أو كهنة أو قرايين ما الذي سوف يغفر لنا. الشيء الوحيد الذي بقي لنا الصلاة».

فأصبحت الصلاة بديلاً للقرايين وقد ظهر هذا في أقوال النبي أشعيا «دعنا نبقي أسوارنا المقدمة على شفاها».

وقد أضاف الحاخامات العديد من النصوص إلى جانب النصوص القديمة التي كانت تتلى شفاهاً مع آلة موسيقية<sup>(37)</sup>.

وفي أثناء الشتات اليهودي في ألمانيا في عهد النازي كان الحاخامات يروون أسطورة الفصح معتمدين على أربعة موضوعات من العهد القديم ويقدمونها على هيئة أسئلة مختلفة عن: الابن الحكيم والابن الضعيف، الابن البسيط، والابن الذي يستطيع أن يسأل، تطابق محتوى الموضوعات التي في الأسفار الخمس وهذه كانت طريقة تعليمية تتبع لدى الحاخامات<sup>(38)</sup>.

إن دراسة النصوص في الحضارات المتنوعة يقدم الفهم الدقيق للشعوب فرغم الاشتراك في المكون الأساسي للحكاية فإن ترجمة النص من ثقافة إلى أخرى يقدم وجهة نظر جديدة تتفق مع الثقافة التي ترجم إليها النص وتتفق مع ثقافة المتلقي الجديد، فالنص الشعبي يقبل القراءة المتعددة ولذلك يكون مقبولا رغم اختلاف المكان والزمان.

## المراجع

1. فردرش فون دير لاين: الحكاية الخرافية ترجمة نبيلة إبراهيم، كتبة غريب، القاهرة، (بدون تاريخ)، ص35.
2. سهير القلماوي، ألف ليلة وليلة، دار المعارف، (بدون تاريخ) ص7.
3. صلاح عبد العزيز محجوب: حكايات أسويوس، ترجمة ودراسة نقدية للترجمة السريانية والكرشونية والعبرية، مركز الدراسات الشرقية، جامعة القاهرة، 1999، ص15.

4. الأخوين جريم: وليم ويعقوب.
5. صلاح عبد العزيز محجوب: حكايات أسويوس .
6. صلاح عبد العزيز محجوب: حكايات أسويوس .
7. كلية ودمنة وضعه يديا كبير حكماء الهند ونقله من الفهلوية إلى العربية عبد الله بن المقفع. طبعة محمد حسن نائل المصرفي صاحب جريدة الجديد وشهر زاد والمسامرات.
8. ابن المقفع: كلية ودمنة، مرجع سابق، ص23.





## الحكاية الشعبية في البنية والدلالة

د. وشيد وديعي - كلية من الحفوف

تشكل الحكاية الشعبية نمطا حكايا متميزا إلى جانب الحكاية العجيبة والحكاية المرحية والحكاية الخرافية وليست نوعا عاما تدخل تحت مظلتها الأنواع السابقة الذكر كما ذهب إلى ذلك بعض الباحثين. فطبيعة الوقائع والأحداث ونوعية الأبطال والغايات هي التي تحدد نوع هذه الحكاية أو تلك. خلاصة تأت لنا على خلفية اعتماد المنهج الوظيفي الذي يعرف بوظيفة الحكاية والغاية منها، إلى جانب المنهج الموضوعاتي الذي يرصد موضوعة الحكاية.

مجموعة من السمات الأسلوبية»<sup>(2)</sup> نمط ساد زمن هيمنة الكلمة كمصدر للمتعة والمعرفة وتحصيل الخبرة النافعة.. والملاحظ راهنا أن الحكيم انزوى في الأرياف والجبال والصحراء لا كتساح وسائل الإعلام الحواضر فبات من الضروري استثمار مخزون الحكاية الشعبية بطاقته الحليمية قبل ضياعه إلى الأبد.

### محاولة في تحديد خاصيات الحكاية الشعبية

#### تتصف الحكاية الشعبية:

- \* بخاصية التداول الشفوي في الأوساط العامة. ولكونها غير مكتوبة فهذا يجعلها معرضة باستمرار للحذف والإضافة حسب السياق وخبرة الرواة. خاصية تجعلها غير مستقرة ولا ثابتة.
- \* هي حكاية لراو لا نعرفه أو لنقل حكاية في ملكية الجميع وملكية اللاأحد في ذات الآن.
- \* الحكاية الشعبية ارتبطت بالكلمة أساسا ولذلك فهي إحدى الممارسات السردية التي أسست لفن الإصغاء والإنصات بخلاف زمن الصورة الراهن والمؤسس على فعل المشاهدة.
- \* ارتباطها - في الغالب - بالجذات والأمهات وهذا يجعل منها متنا خصبا يترجم كيفية اشتغال العقل المؤنث. ففي حكاية «حديدان الحرامي» مثلا وجدنا نزوعا لقلب القيم الرائجة في الثقافة الشعبية حيث المكر والخديعة مرتبطة بالرجل (حديدان) والسذاجة مسندة للمرأة (الغولت) دون أن يعني هذا أن الحكاية الشعبية - بسبب ارتباطها بالنساء - تذكر الشرفيكفي الوقوف عند حكاية «عائشة قنديشة» لنلامس تأنيثه.
- \* أنها قبلية الساهرين والمتسامرين وهذا يعني ارتباطها بالليل كزمن خاص نعيشه مع

فضلا عن المنهج المورفولوجي الذي يركز على البناء الداخلي للحكاية. توليفة أسعفتنا على التصنيف والتوصيف. علما أن مسألة المصطلح نفسها لم تحسم بعد، فهناك من لا زال يصر على تسميتها بالحكاية الشفوية بدل الحكاية الشعبية. وهناك من يلحقها بالأحجية والخرافة... وعموما يظل الأدب الشعبي والحكاية الشعبية جزءا منه أكثر ديمقراطية من الأدب المكتوب لأنه يشيع المعلومة والمعرفة والخبرة للعموم دون تخصيص بخلاف الأدب المكتوب الذي يشترط القراءة ولذلك فهو يستثني جزءا هاما من المجتمع. الكتابية بهذا المعنى مؤسسة بتعبير (J.DERRIDA). فصفا المكتوب الثبات وخاصية الشفاهي التحول.. إن الكائن البشري كائن حكاة ويعشق الحكيم وهذه حقيقة انتربولوجية. بدأ بالحكاية وعرج على الشعر مادام البسيط يسبق المركب تاريخيا وهو ما لاحظناه بانتهاؤه للحكاية المقفلة. و بذات الخلفية تقريبا اشتغل الدكتور مصطفى يعلى حيث صنف الحكاية إلى أربعة أقسام في دراسته القيمة «القصص الشعبي بالمغرب»<sup>(1)</sup>. وسم الحكاية العجيبة بحمل صفة العجب والغرابة وإثارة الإدهاش والخرارق والبعيد عن المعقول ومنطق الواقع وكشف المجهول. بينما وصف الحكاية الشعبية بالبساطة والالتصاق بالواقع، بطلها إنسان عاد تماما وليس أميرا ولا بطلا مغوارا ينتصر في الغالب للقيم الإنسانية الأصيلة. أما الحكاية الخرافية فهي التي تقوم فيها الحيوانات غالبا بدور البطولة بغاية أخلاقية. بينما الحكاية المرحية هي التي تكون شخصياتها إما ساخرة أو مسخورا منها كالبحلاء أو المغفلين مستثمرة المفارقات المرحية والممزوجة بالنقد اللاذع لأوضاع الواقع الاجتماعي مصورة المواقف الدرامية بشكل كاريكاتوري بهدف التسلية والإمتاع. الحكاية الشعبية بالنتيجة نمط وليست نوعا، «والنمط هو النموذج الذي يختزن

من نحب ونرغب بخلاف النهار كزمن عام ومخصوص للعمل والكبح اليومي. يقال عادة لمن يطلب الحكاية نهاراً، إن هو سمعها فسيرزق بابن أصلع.. وهذا تخويف ذائع معروف بين الأطفال كي يتعودوا على طلبها ليلاً.

✳ تروى عادة للجماعة حيث التفاعل البيئي يشكل الضمير الجمعي الذي يحرص على القيم والأخلاق ويصوغ وجدان الأفراد.

الحكاية الشعبية بعد كل هذا، مجال لتصريف المكبوت الشعبي من خلال النقد والدفاع عن الشرف والخير والحب والبطولات الوطنية. ولأنها مصاغة بالعامية فهي مصدر خصب للألفاظ الدارجة التي انمحت وتوارت عن التداول اليومي.. إضافة لكونها خزاناً حقيقياً للأمثال والأشعار المروية.

### في البنية والمضامين:

تفتتح الحكاية الشعبية عادة باسم الله والصلاة على الرسول (ﷺ) متلوة بعبارة مسكوكية «كان حتى كان، كان في قديم الزمان» عبارة يراد بها شد الانتباه وإضفاء نبرة من القدسية على الحكاية. والماضي الناقص هنا (كان) مصدر نقصانه هو إحالته على الزمن دون حدث. ماض يترجم من جهة قطعية وصدقية ما سيروى. فضلاً عن كونه ماضياً عاماً وغائماً وغير محدد يمنح - من جهة ثانية - الراوي فسحة اللعب بوقائع الحكاية بما يعنيه ذلك من حذف وإضافة وما شابه ذلك. إضافة لامتلاك الجملة المسجوعة «كان حتى كان، كان في قديم الزمان...» جرساً موسيقياً يضفي سلطة إضافية للراوي... وتختتم الحكاية الشعبية عادة بـ «مشات خبيرتي من واد لواد وبقيت أنا مع الجواد» والواد كناية على جريان الزمن في سيولته.. زمن سيمنح الحكاية فرصة الانتشار والتلقي في آفاق

غير محدودة. وبين الافتتاح والاختتام تروى الحكاية الشعبية في الغالب وفق منطق السببية ونادراً ما تأتي غير ذلك.. أما بنيتها الدرامية فتتدرج محكومة بالتعارض بين الخير والشر، الحب والكراهة، الود والضعف... بينما تتوسل الأحداث الحكائية من حيث ورودها الثغرة والملخص (أي منطق انتخاب الأهم من الوقائع) ثم المشهد والتبطين المصحوب عادة بالوصف.. إن بنية الحكاية الشعبية بسبب بساطتها في اللغة والأحداث تلتزم في الغالب بالخطية أو الحلزونية أو التناوبية ونادراً ما تأتي مثلاً في شكل تضمين (قصة نواة وفي فلكها تدور حكايا مجاورة فرعية). وهذه البساطة في العرض خاصية الحكاية الشعبية في كل الثقافات.. علماً أن الحكاية الشعبية رغم اختلاف لغة الحكي من بلد لآخر فإن نواة الحكاية تبقى هي هي.. أمر يطرح علينا إشكالا فلسفياً مركباً وعميقاً: ترى هل مصدر التشابه بين مختلف الحكايات الشعبية عالمياً هو انطلاق الراوة/الإنسان من نفس الرقعة الجغرافية في لحظة معطاة من التاريخ القديم وانتشاره مع الزمان في الجهات الأربع من الكرة الأرضية، أم أن الأمر يعود للعقل البشري الذي يتشابه في تركيبته العاطفية والمعرفية؟ ولنا في حكاية «عائشة قنديشة» بالمغرب خير مثال إذ نجد لها مثيلاً بمصر تحت عنوان حكاية «النداهة» وفي الخليج العربي «أم الدويس» وفي اليابان «ذات الفم الممزق» وقس على ذلك قصص أخرى ببلدان أخرى وبأسماء أخرى قاسمها المشترك هو عنصر الإغواء الأنثوي والرغبة في القتل والجنس وخلو المكان من الناس واشتراط عتمته المطلقة...

وبالعودة إلى ما بين الافتتاح والاختتام نجد مضامينها في غاية التنوع والثراء إذ يصعب حصر أهدافها فمنها ما يروم التربية الوجدانية وتهذيب السلوك ومنها ما يروم التربية على الفروسية





وعلى خلفية حرقه الفقدان خرجت عائشة لتوها قصد القصاص من الخصم دون احترام أيام العدة ولذلك أصابته اللعنة الإلهية حيث أضحت لها حوافر بغل، ساكنة المقابر للتواجد بجوار زوجها القاتل عليها تطفئ حرقه اغتيا له، وكانت كلما ضاجعت عدوا قامت بقتله، شرقتله وبهذا تحولت من شخصية واقعية لكائن أسطوري، وفعل القتل هذا بعد ممارسة الجنس، يذكركنا بطقس درامي للعنكبوت التي تأكل ذكورها مباشرة بعد كل وصال جنسي إن فعل القتل بعد الجنس يحيل في البنية العميقة لسلوكيات الإنسان على بقايا الحيوان فيه... الحكاية بنائية في غاية البساطة -مرة أخرى- تسيروا وفق السهم الحكائي الثاني «استعمار قتل، انتقام». لكن على الرغم من بساطة وقائعها المتخيلة فهي تحيل على وقائع تاريخية معروفة في تاريخ المغرب حيث وصف القاضي السملالي «عائشة قنديشة» في كتاب «الأعلام، الجزء 9» بالوليعة الصالحة والتي جالبت سيدي محمد بن عبد الرحمان المتوفى سنة 1873. حيث كانت تقرض الرجل منتقدة غلاء المعيشة، متسائلة عن انحباس المطر وذهاب الأخيار وظهور الأشرار...

والشهامه والكرم والإغاثة كحكايات أبو زيد الهلالي وعنترة بن شداد ومغامرات السندباد وما شابه ذلك... دون أن نغفل حكايات المكيدة والحيل مثل حكاية «حديدان الحرامي والغول» و«هاينة والغول» و«عائشة قنديشة» و«جرادة مالحه» على سبيل المثال لا الحصر. علما أننا ونحن نتناول نماذج أكثر شيوعا بالمغرب لا نستثني خصوصية الحكاية الشعبية الأمازيغية واليهودية والصحراوية بانشدادها لخلفيات محلية متميزة.

## نماذج مغربية من الحكاية الشعبية

### 1- حكاية «عائشة قنديشة»:

إلى حدود ستينات وسبعينات القرن العشرين كانت معظم الأسر الشعبية المغربية مفتقدة لجهاز التلفاز وبسبب ذلك كانت تلف ليل في جو حميمي قصد الإنصات لحكايات شعبية من قبيل حديدان الحرامي وعائشة قنديشة وما شابه ذلك... وحكاية عائشة قنديشة حكاية بسيطة وفي غاية البساطة تروي مقتل زوج عائشة وعائلتها من طرف جنود الاستعمار البرتغالي...

دفنت بمقبرة أغمات... غير أن إحالات اسم عائشة نفسه يمتد لما قبل القرن (19) بكثير.. يكفي استحضار أنها تشترك في الاسم مع إحدى زوجات الرسول محمد (ﷺ) [السيدة عائشة المرأة التي كانت تدعى امرأة الحقيقة والجرأة وصاحبة المواقف الشجاعة حيث تعرضت لسياسة عثمان بالنقد، وخرجت تقود جيشاً لمواجهة علي بن أبي طالب في معركة الجمل..] وهذا يمنح الاسم ذاكرة قدسية. وبالموازاة لهذه التوصيفات الأيجابية لعائشة قنديشة (المجاهدة والمناضلة والمرأة الفاتنة) تقدم غالباً ككائن ممسوخ وجنية كاسحة لكل ما يعترض سبيلها. فقط تلزم الإشارة هنا لتصديق هذه المفارقات كان لا بد من استبعاد نفسي لا يتوفر إلا في الأوساط الشعبية تحديداً لأنها لا تمتلك وعياً نقدياً حاداً. فالوعي واللاوعي الشعبي بسبب طبيعته المصدقة للخوارق حول مجاهدة إلى رمز خالد اخترق كل العصور. كما أن المتخيل الذكوري المعطوب للقرن (19) كان ولا زال مصاباً بجرمان قاتل جراء افتقاده لامرأة نموذج (modèle) (أنثى تجمع بين الحسن والفتنة والنضال وهزم الخصم). افتقاد جعله يبحث عن تعويض لسد النقص الذي اعترى الواقع. وبصرف النظر عن كون هذا المخيال الذكوري كان يعوض هزيمة فعلية على أرض الواقع بنصر تخييلي. كان على المستوى النفسي البيني (امرأة / رجل) يريد تعويض خيالاته وجراحه المتكررة جراء رؤيته اليومية للمرأة الأوربية تحديداً دون أن يتوفق في حيازة مثيل لها في الواقع. علماً أن اقتران الفتنة بالمسخ في شخصية «عائشة قنديشة» جعل رجل القرن (19) مشوش الذهن ومقسوم على نفسه، يطرح ما لا نهاية من الأسئلة على ذاته. علمه يتوفر على لحظة صفاء ولو عابرة حيث كان يقول الرجل لنفسه: هل أقبل عليها بالمطلق أم أتجنبها تفادياً للمس؟ إن إحدى الصفات الملازمة

لعائشة قنديشة أنها شخصية مفارقة بامتياز... فهي مرشدة للنضال وغاوية للرجال، ملائكية الأخلاق جنية الأفعال. تاريخية وأسطورية. مرتبطة بالماء البارد وحرقة القتل. ترتدي لباساً أبيضاً ناصعاً في ليل قاتم الحلكة... والليل في بعض التمثيلات الإسلامية رمز للكفر، وفي هذا السياق يمكن قراءة الحكاية على خلفية صراع المستعمر المسيحي والجهاد الإسلامي.

وبالموازاة للبعد التاريخي لشخصية عائشة قنديشة لها بعد أسطوري لا رتباط شخصيتها العامة بطقس تعبدي قديم لسكان البحر البيض المتوسط وبلاد الرافدين حيث يمكن ربطها بالهة الحب القديمة عشتار كما يمكن ربطها بملكة السماء عند الساميين القدامى الذين اعتقدوا أنها كانت تسكن العيون والأنهار والبحار والمناطق الرطبة بشكل عام<sup>(3)</sup> ولذات الاعتبار ولنفس الخلفية تسمى «مولاة المرجة / مولاة الواد» في الأغاني الشعبية ولا رتباطها بالماء والجن «تخصص لها نوبات موسيقية وإيقاعية في الطقس الكناوي، فعندما تتغير الخرق التي تختلف ألوانها، يأتي دور لبس الخرق الزرقاء وهي بلون الماء الذي تعكس عليه فضاءات السحاب والسماء الزرقاء، وهذه الخرق مرتبطة بحضور عائشة البحرية، وتدعى أيضاً (مولاة الماء) أي صاحبة الماء»<sup>(4)</sup>. يبقى أن نشير إلى أن شخصية عائشة قنديشة شخصية مفردة بصيغة الجمع. فهي تارة عائشة البحرية وتارة عائشة الكناوية وتارة أخرى عائشة السودانية وما شابه ذلك.

### 3 - حكاية حديدان الحرامي :

تروي حكاية حديدان الحرامي شوق رجل لمعانقة الكعبة وحج بيت الله، غير أنه كان ملزماً بتدبير إقامة سبعة أبناء خلفه حتى يعود. وزيادة في الحرص على أمنهم شيد لكل منهم منزلاً بالمادة التي طلب (تراب، رماد، زجاج، خشب،

حجر..) لكن لحظة غيابه، توفقت الغولته  
 في كسرييوتهم جميعا. وافتراسهم إلا  
 حديدان الحرامي الذي ارتضى بيتا من  
 الحديد، معدن صلب ومنه اشتق  
 اسم «حديدان» الذي وإن نجح في  
 الإفلات بجلده من الغولته إلا أنها  
 بواسطة الحيلة استطاعت القبض  
 عليه.. غير أن بقاءه على قيد الحياة  
 يرجع لهزاله الذي لم يغر الغولته  
 بالأكل فتركته يتقوى  
 ويسمن بأحد الأقفاص  
 إلى حين. ولما نضج تماما  
 ارتأت استدعاء أفراد  
 أسرتها وتركت أمر ذبحها لابنتها  
 الشعتاء.. فاقترح عليها حديدان  
 أمر تسريح شعرها لكنه استغل  
 سذاجتها وقام بذبحها وطبخها مع ارتداء

ملابسها وجعل الغولته تأكل لحم ابنتها ضائنة أنه  
 حديدان... ليسقيها من نفس الكأس الذي سبق  
 وسقته منه (قتل اخوته). بل انه أضرم النار  
 في منزلها ذي الباب الحديدي المغلق حيث لقي  
 الجميع حتفهم.

الحكاية عموما حكمتها ثلاث بنيات  
 رئيسية: بنية التحذير من الغولته، بنية البطش  
 والعنف، بنية الانتقام والتشفي. حكاية تمجد  
 الذكاء وتشجب البطش وتعلي في العمق من  
 شأن الحيلة في مواجهة القوة العمياء التي  
 جسدها الغولته. أما حديدان الحرامي الذي قلنا  
 وإن كان اسمه الأول اشتق من الحديد فصفة  
 الحرامي لا تفيد معنى اللقيط وابن العلاقات  
 غير الشرعية، وإنما تدل على اليقظة والفتنة  
 والشطارة حسب الدارجة المغربية. لكن لنعد  
 أولا لمساءلة العديد من الرسائل المشفرة بالحكاية.  
 أولا حديدان الحرامي هو سابع إخوته والرقم



سبعة حسب معجم الرموز<sup>٤٠</sup> يحيل على  
 اكتمال دورة الزمن (سبعة أيام في  
 الأسبوع) واكتمال دورة الألوان  
 (سبعة ألوان في قوس قزح) كما أن  
 حج بيت الله يلزمه سبع دورات على  
 الكعبة. فضلا عن طيور فريد الدين  
 العطار السبع التي بدونها لا يمكن  
 الوصول للمعرفة العرفانية. أما في  
 الثقافة الشعبية فالرقم  
 سبعة يفيد التعلق  
 بالحياة (قط بسبعة  
 أرواح) والمرأة العانس  
 عليها اعتراض سبع  
 موجات إن هي أرادت  
 فك «عقدتها». كما أن المرأة العاقر  
 تلف بطنها بشريط سبع  
 مرات إن هي أرادت «الإنجاب» وعموما الرقم  
 سبعة مثقل بالإحالات الضاربة في عمق التاريخ  
 وتربة الثقافة... أمري عطي إسناد هذا الرقم  
 لحديدان جدوى وهو اليافع الذي راكم خبرة في  
 الحياة وفتنة في التعاطي مع قضاياها. معطى  
 ثان تمثل في غياب الأمر دون مبرر وهو ما اعتبرناه  
 قتلا رمزيا لها موازاة حضور الأب المسكون بأداء  
 فريضة الحج. ومن ثم تأشير الحكاية على بعد  
 تعليمي باعتبار الحج ركنا من أركان الإسلام  
 وجب ممارسته. ثالث معطى هو تأنيث الشر  
 والعنف في هذه الحكاية حيث أسند للغولته  
 وابنتها وهو أمر حاضر في مجمل الثقافات ذات  
 البنية الأبوية... ولهذا يكبر الطفل الذكر  
 ويدخله خوف من المرأة لأنها اقترنت لديه  
 بالإخصاء جراء رغبتها الدفينة في امتلاك  
 القضيب بأي ثمن لتعويض جرح الذكورة.  
 عند هذا المستوى يحق لنا التساؤل حول هذه



المفارقة: لماذا هذه الازدواجية التي

تسم الأنثى بكونها تعطي

الحياة وتنذر بالموت ؟ وهل

هذا يعني أن صداقة المرأة

للرجل شيء مستحيل ؟ وهل

حقاً أن العداء بينهما مصدره

ضياع الفردوس وجنة

عدن على هامش أكلها

من الشجرة المحرمة

وبالتالي إحساس الرجل

بالغبين وبالتالي يحتم

عن مسؤول عن ضياعه حيث لم

يجد أمامه أفضل من المرأة كمسحب

لتبرير فعل الطرد والضياع ؟ أسئلة نتركها

مفتوحة تماماً كما هي جراح المرأة في

مجتمع ذكوري.

### 3- حكاية هاينة والغول:

تروي حكاية هاينة والغول قصة فتاة مخطوبة

لابن عمها خرجت رفقة صديقاتها للغابة قصد

إحضار الحطب، فإذا بها تعثر على «مغزل» من

ذهب كان يسقط منها في لحظات متكررة...

فتأخرت بسبب التقاطه كل مرة حتى كبرت

المسافة بينها وبين صديقاتها فكانت الفرصة

مواتية للغول كي يختطفها. ولما عاد ابن العم

قيل له أنها ماتت لكن بعد إلحاحه علم بحجر

الاختطاف فذهب لنجدها حيث لقي الصعاب

تلوا الصعاب في سبيل ذلك. وكان لعدم يقظة

هاينة أنها صبغت كل مشمولات منزل الغول

بالحناء لضمان صمتها لكنها نسيت «المهراز»

والقط اللذين أيقضا الغول مخبرانه بفرارهاينة

رفقة خطيبها.. فطار عقله وهو الذي اعتاد المبيت

في صدرها فتبعهما قصد الانتقام غير أن هاينة كان

بحوزتها جراب يحتوي على مسامير وملح وشفرات

حلاقة ترمي بها كلما اقترب الغول منهما.. مسامير

جعلت رجله تتورمان تماماً وبذلك توفقا في  
الخلاص منه.

تستبطن هذه الحكاية رسائل مشفرة

في غاية الدقة والأهمية على مستوى

صوغ الوجود الأنثوي... حيث

يمكننا بكل بساطة طرح

السؤال التالي لعرفتها: لماذا وقع

كل ما وقع لهاينة؟ السبب

لأنها خرجت من البيت وهي

مخطوبة لابن عمها. وعن هذه

الحكاية تحديدًا صيغ مثال دال

بعمق على إدانة ثقافة خروج

المرأة حيث يقول: «الرجال

فالحركة غايية والنساء فالخلا

سايبا».

إن خرق قانون الإقامة «الجبرية»

بالبيت بمجرد ارتباط المرأة بالرجل

لا بد أن يبدن ويعاقب بالاختطاف واستباحة

الجسد والقمع. إن هذه الحكاية في العمق إدانة

لثقافة الخروج النسوي دون إذن أو رغبة الرجل...

والأدهى من ذلك أن المرأة (هاينة) ظلت تنتظر

خلاصها على يد رجل آخر (ابن العم). المرأة إذن

وجود مسبق الصنع إن على مستوى الكلام أو

الرغبات أو الوجود بشكل عام. فالرجل هو واضع

شروط لعبة كينونتها. هي شيء للتملك ليس

إلا... وبامتلاكها يعبر الرجل عن مشروعيتها

وشرعنة سلطته. إن المرأة بهذا، تعيش مفارقة

مزدوجة فهي كذات بمعزل عن الرجل بدون

قيمة (يقال في الثقافة الشعبية: ديال رأسها

بخلفية انتقاصية) لكنها مع ذلك في اقترانها

بالرجل تمنحه وضعاً اعتبارياً جديداً. ورغم ذلك

فكينونتها المانحة تعيش سلباً على مدار العمر

فهي إما ابنة فلان أو خطيبة فلان أو زوجة فلان أو

أم فلان... وهذه صفات تعمل على قتلها الرمزي





كل شياطينها قصد حرق بستان الصالحة لكن الشياطين عادوا خائبين وعقلهم الباطن يردد البستان محروس بالرعاية الربانية. بعد حين اهتدت عاقسة لسرقة إبن الصالحة فارة لقبيلة مجاورة حتى لا يفتضح أمرها. قبيلة بمجرد حلول عاقسة برحائها أضحي سمكها يفسد بسرعة. وكثر الخصام بين الأهالي فقررت قبيلة القاضي «بومفتاح» تقصي الأمر من خلال طير اسمه «الرزور» كان يأتي القاضي بمجمل الأخبار مثل سيدنا سليمان. طير فضح أمرها فحكم عليها بالمسخ مع الخياريين ضفدعة أو جرادة. فاختارت الجرادة مع إرجاع الطفلين للأهل. في صباح اليوم الثاني جمعت سرب جراد اسود بنية القهام أشجار بستان الصالحة غير أنهم لما وصلوا للبستان وجدوا كل أشجارها مألحة تماما وغير صالحة للأكل. فصار الجراد صيدا سهلا للأهالي إلا جرادة واحدة كانت ملوحتها فائقة (عاقسة) وباتت لعبة الأطفال من خلال مردداتهم الأثيرة:

أجرادة مألحة فين كنت سارحة

في جنان الصالحة أش كلتي واش شربت

بتغيب استقلاليتها عن الرجل... علما أنها بوعي أو بدونه تتبنى هذه الصفات مقوية غريتها ومنفاها الاجتماعي وتعلن عن حضورها الكاذب من خلال. إن رفض وإدانة هذه الحكاية لثقافة مغادرة البيت بما يعنيه ذلك فرصة احتكاكها بعالم الرجال تدل في تصور الحكاية أن المرأة لازالت غير مهياة لذلك وما رمزية عثورها على «مغزل ذهبي» إلا تأكيداً ضمنياً على أن وضعها الطبيعي هو الإقامة بالبيت لغزل الصوف وحياتة الزراعي وإنجاب الأطفال وما شابه ذلك. وبالتالي فالمرأة حتى وهي خارج البيت تبقى سجينته تصورها لوظيفتها إن وعي المرأة بالنتيجة هوجيمها.

#### 4 - حكاية جرادة مألحة:

تروي هذه الحكاية قصة «عاقسة» الساحرة التي ملكت الأرض والدنيا بسحرها. وتشاء الصدف أن تعيش في زمنها امرأة تدعى «الصالحة» امرأة في حوزتها بستان تجود بخيراته على الكل ويسخاء حائمي. وكان هذا الأمر يغضب عاقسة لكن ما استفزها أكثر هو أن الصالحة رزقت بتوأم ذكر... في تلك الليلة جمعت عاقسة



## غير التفاح والتفاح والحكمة بيدك

يا القاضي يا بومفتاح .

تمتلك هذه الحكاية الشعبية إحالة تاريخية عميقة جدا وأبعاد رمزية متعددة. «فجنان الصالحة» على المستوى التاريخي يوجد الآن بمدينة مراكش تحت اسم «حدائق أكدا». ويعود هذا البستان للفترة الموحدية (القرن 12م) ومن المرجح جدا أن الصالحة هي زوجة الخليفة الموحدي عبد المؤمن بن علي الكومي. أما حدائق الصالحة فبانيها هو أبو يعقوب يوسف بن عبد المؤمن بن علي الكومي. وهو نفسه الذي شيد مسجد الكتبية بمراكش وصومعة حسان بالرباط ومسجد الخيرالدا باشبيلية. الصالحة إذن، ليست خرافة بل هي امرأة أمازيغية مصمودية عاشت في عهد الدولة الموحدية. و«حدائق الصالحة» تدخل في التراث الإنساني العالمي لأنها من أقدم حدائق العالم حيث تجاوزت الآن تسعة قرون... الحكاية الشعبية في هذا المستوى تتماس مع التاريخ ووقائعهم مع تعديلات يقتضيها المخيال والحكي الشعبيين.

على المستوى التخيلي ثمة مرة ثانية تأنيث الشر ياسناد السحر لامرأة (العاقسة). وان كانت قد انمستخت في نهاية الحكاية مع انتصار الصالحة. أمر يجعل البنيات الدلالية العميقة للحكاية الشعبية قصص معيارية لا تنتهائيا دائما بنهايات سعيدة ينتصر فيها الخير والحب والعطاء على الشر والكره والبخل. دون نسيان رسالة مشفرة بالجوار، والتي يقول منطوقها: إصلاح ذات البين بين النساء (العاقسة والصالحة..). لا يمكنه التحقق إلا على يد الرجل (القاضي بومفتاح/ الحارس الأمين للخير المطلق) حيث قدم عالم النساء باعتباره مصدرا للصراع والعنف والتصادم والخصام مع احتفاظ عالم الرجال

بالقيم الإيجابية المانحة للفرد وضعا اعتباريا مائزة. فالصالحة مثالا لما رزقت بتوأم ذكر أضحت محط أنظار واهتمام القبيلة لدرجة أن العاقسة ذات المجد والثراء فكرت في سرقتها بل وممارسة فعل السرقة والتخلي عن مجدها لمجرد أنهما ذكران وبفعلها ذلك ستنتقص من قيمة الصالحة... في الواقع خلفية هذه الحكاية تعمل على استنساخ قصة المرأة الضلع العوج وأنها مصدر مجمل المشاكل بما في ذلك الإغراء الجنسي. وكأي بلاوعي الحكاية يعاود معاقبة المرأة رمز الشر من جديد... وكأن تاريخ المرأة الكوني لا يمتلك التماعات مضيئة (زنوبيا تدمر، بلقيس سبا واللائحة طويلة).

إن الثقافة الشعبية بالنتيجة رغم مرور مئات ومئات السنين لم تغفر للمرأة «أخطاءها التاريخية» ويتضح ذلك في الأغاز والنوادر والحكايات والأمثال. أمثال تقرر المرأة دوها بالشر والخطيئة



عن معياريتها ألا تبعد متلقيها عن الواقع وتخدره إذ أن الضعيف دائما فيها منتصر على القوي والخير هازم الشرير..؟ وإذا كانت الحكاية الشعبية تشكل مصدرا هاما لأدب الأطفال، لماذا هي مغيبة تماما عن المقررات الدراسية؟ هل هو تغييب مقصود أم عفوي، علما أن الحكاية تمنح مالكة القدرة على الاسترسال في الكلام ومعرفة عيون الحكيم المغربي والعالمي ولغته وتلف من حدة الاكتساح الهائل الذي أحدثته العولمة.. فورة من الأسئلة سنعمل على معالجتها في مقاربة قادمة.

والضياع والرغبة في الخيانة. يقول أحدها: «هاك عالغرايب المرام مكحلة والراجل غايب».

يبقى أن نتساءل في ختام هذه المقاربة عن جذور الحكاية الشعبية. هل هي أساطير حورت مع الزمن أم أنها اقتباس وإعادة تشكيل لما روي من النصوص المؤسسة للأدب الشعبي كالف ليلة وليلة وكليلة ودمنة وقصة بن يقضان وسيف بن ذي يزن وما شابه ذلك؟ أم أنها - بكل بساطة - قصص نسجها الخيال الشعبي حول حدث أو قيمة وعمل الأجداد على توريثها للجيل اللاحق؟ وماذا

static.hdw.eweb4.com%2F-media%2Fwallpapers%2F1920x-1200%2Ffantasy%2F1%2F5%2F-devil-woman-fantasy-hd-wallpaper-1920x1200-44810.jpg&psig=AOvVaw-0gUM2CpQVuCEIH7TLgQ-u11&ust=1511243832038411

3. [www.vignette.wikia.nocookie.net/fall-out/images/f/fc/Ghoul.jpg/revision/latest?cb=20050226184740](http://www.vignette.wikia.nocookie.net/fall-out/images/f/fc/Ghoul.jpg/revision/latest?cb=20050226184740)
4. <https://vignette4.wikia.nocookie.net/narnia/images/3/31/Gho12.png/revision/latest?cb=20170203121904>
5. <https://i.ytimg.com/vi/EjBVm5UnP-Mw/maxresdefault.jpg>
6. <http://basementrejects.com/wp-content/uploads/2016/09/fables-1001-nights-of-snowfall-james-jean-art-a-frogs-eye-view.jpg>

### المصادر

1. انظر، د. مصطفى يعلى، القصص الشعبي بالمغرب، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، 2001.
2. رشيد يحيوي، مقدمة في نظرية الأنواع الأدبية، إفريقيا الشرق، 1991، ص 8.
3. انظر، د. مصطفى شادلي، الحكاية الشفاهية بالمغرب وفي بلدان المتوسط، منشورات زاوية، 2009.
4. محمد أديوان، الثقافة الشعبية المغربية، مطبعة سلمى الرباط، 2002، ص 63.
5. dictionnaire des symboles Jean chevalier. Alain Cheerbrant. 1992. P.862..

### الصور

1. [www.noonpost.org/sites/default/files/baba.jpg](http://www.noonpost.org/sites/default/files/baba.jpg)
2. [www.google.com.bh/url?sa=i&rct=j&q=&esrc=s&source=images&cd=&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEw-jbluKsvMzXAhWFORQKHx1lCK-kQjBwIBA&url=http%3A%2F%2F-](http://www.google.com.bh/url?sa=i&rct=j&q=&esrc=s&source=images&cd=&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEw-jbluKsvMzXAhWFORQKHx1lCK-kQjBwIBA&url=http%3A%2F%2F-)



## العناصر اليهودية في كتاب «منبع أصول الحكمة» المنسوب للبوني - «أهياشراهيا» نموذجًا

د/فرح قدوي الفخاني - كاتب من مصر

يعد كتاب منبع أصول الحكمة المنسوب للبوني أحد كتب السحر الشعبي وينتمي الكتاب إلى ما يُصطلح عليه في الدراسات الشعبية Chapbook الكتب الشعبية<sup>١</sup>، والبوني<sup>٢</sup> كما جاء على صفحة غلاف الكتاب محل الدراسة في نسخته المطبوعة عام 1956 م على نفقة محمود القوي والذي يقع في 334 صفحة (دون ذكر دار النشر أو اسم المطبعة): هو أبو عباس أحمد بن علي البوني، المتوفى سنة 622 هـ<sup>٣</sup> صاحب كتاب «شمس المعارف الكبرى» وقد نعتته

الطبعة بالإمام الكبير والحكيم الشهير وقد عدّه الدكتور حامد طاهر أحد أعلام من درسوا موضوع «أسرار الحروف» مثل الحلاج وابن عربي، وفي كتاب هداية العارفين لإسماعيل باشا البغدادي ورد أنه أحمد بن علي بن يوسف تقي الدين أبو العباس القرشي توفّي سنة 622 هجرية، وقد عدّ البغدادي من مؤلفاته أكثر من ثلاثين مؤلفاً، جلها في علم الحروف<sup>(3)</sup>، إلا أنه لم يدرج منها كتاب منبع أصول الحكمة، وإن كان في نهاية عدّه لمؤلفات البوني نوه إلى أن ما ذكره ليس جميع مؤلفات البوني، ولعل من بين هذا الذي لم يذكره مؤلفنا محل الدراسة، وربما بالغ البغدادي في عدد الكتب التي ألفها البوني، مما يزيد الشكوك حول نسبة هذه الكتب للبوني، وربما عادت جميع الكتب المذكورة إلى مادة معرفية واحدة، كان المؤلف يعيد صياغتها وترتيبها للاستفادة منها في جميع مؤلفاته، أما الكتاب محل الدراسة فلا نستثنيه من نبرات الشك التي تسيطر علينا، لا سيما وأن المنسوب إليه الكتاب يعود إلى القرن السابع الهجري أي منذ قرابة ثمانية قرون، وربما كان للكتاب مؤلف أو مؤلفون ينتمون إلى قرون لاحقة للبوني - أثروا نسب الكتاب له، لإضفاء الأهمية الدينية والعلمية - من وجهة نظر العامة - على الكتاب، أما استجلاء حقيقة نسب الكتاب للبوني فيقع على كاهل عدد من التخصصات منها علم الكتاب والمخطوطات، وعلم اللغة التاريخي، وعلم الأنثروبولوجيا وعلم الفولكلور وعلم مقارنة الأديان، وإن كان البحث قد تأخّر في تناول أحد هذه المؤلفات من منظور علم مقارنة الأديان، لا سيما التأثير والتأثر بالظواهر الدينية الشعبية بين اليهودية والإسلام، ومنها تأثر الكتابات السحرية الإسلامية بمؤلفات السحر اليهودية، وهنا نحن معنيون تحديداً بالتأثير اليهودي على استخدام أسماء إلهية في كتاب منبع أصول

الحكمة المنسوب للبوني، ونحن ندرس ذلك رغم تحفظات علماء الدين الرسمي على هذه الكتب عامة، فأقلهم تحفظاً مثل طاهر يذكر أنه موضوع يتنافى تماماً مع الطبيعة العقلية للدين الإسلامي، ونسب هذا العلم إلى التصوف الإسلامي بل جعله ذا مكانة كبيرة في التصوف، وقد هاجم طاهر موضوع أسرار الحروف باعتباره موضوعاً دخيلاً على التصوف الحقيقي قائلاً «ويمكن القول بأن المتصوفة قد استعانوا بهذه الموضوعات، التي تسربت إلى العالم الإسلامي من الفكر الغنوصي القديم، ليضفوا على علمهم سمة الخصوصية، ويوهموا العامة بصعوبة السير فيه دون دليل مرشد، لذلك فإننا نعتبر هذا الموضوع من المشكلات الزائفة التي تخدع دارس الفلسفة الإسلامية في الوقت الحاضر»<sup>(4)</sup>، وقد اشتهر عن بعض الصوفية إكساب الحروف العربية قيمة روحية (أو هكذا تبدو) ويجعلون لها خصائص تأثيرية في الكون، بمعنى أن الصوفي بإمكانه أن يستخدم حرفاً ما، أو عدة حروف، في إنجاز أو تعطيل عمل معين<sup>(5)</sup> ولكن ما يجب أن نقف عنده في تناول طاهر لهذا الموضوع هو ذكره أن هؤلاء المتصوفة يحرصون على إخفاء مصادرهم الحقيقية أثناء تعرضهم لهذا الموضوع، ويحيطونه بستر كثيف من التعمية والغموض<sup>(6)</sup>، ونحن هنا نحاول كشف أحد هذه المصادر، وهو تأثير الموروث السحري اليهودي<sup>(7)</sup> على كتاب منبع أصول الحكمة المنسوب للبوني.

### استخدام الأسماء الإلهية في الكتابات السحرية اليهودية والإسلامية

لقد أشار بوهاق 1976: 201 إلى علاقات تقارب بين السحر اليهودي والسحر الإسلامي تعود إلى فترات تاريخية تبدأ من العصور الوسطى حتى العصر الحديث<sup>(8)</sup>، واتضح ذلك من خلال



# مَنْبَعُ أَصُولِ الْحِكْمَةِ

المشتمل على أربع رسائل مهمة في أصول العلوم الحكيمة

من

العلوم الحرفية والوقفية والدعوات والأقسام وغير ذلك

١- الأصول والضوابط الحكيمة

akmfz

٢- بنية المشتاق في معرفة وضع الأوقاف

٣- شرح البرهنية في المعروف بشرح : ( العهد القديم )

٤- شرح الجبلجربة الكبرى

تأليف

الإمام الكبير والحكيم الشهير

أبي العباس أحمد بن علي البوني

الطبعة سنة ١٢٢٢ هـ - صاحب هـ - فاضل المجلد الكبير هـ

بإله وسالمان :

١- السر المظروف في علم سبط الحروف لشيخ محمد الشافعي الحلواني الخنفر .

٢- النزهة البهية في جوامع الأسرار الرجائية لعلي بن محمد الطنطاقي القاري .

ويعتبر شاكيد أن هذه الأسماء השמות האלוהיים مادة أساسية قابلة للانتقال من ثقافة سحرية إلى أخرى، ورغم التغيرات الدلالية التي تصاحب هذه الأسماء في مرحلة الانتقال، إلا أن قيمتها السحرية في كتب السحر العربية تكمن في كونها مواد مغلقة ذات إيقاع صوتي غريب ودلالاتها الوحيدة تكمن في كونها تحتل مكانة قديرة في النصوص التي تظهر فيها وذلك بسبب إيقاعاتها الصوتية الغريبة<sup>(١٦)</sup>، كذلك رأى البعض أن صيغ الأسماء الإلهية التي يستخدمها الكتبة هي التي تتغير وتتبدل من جيل إلى جيل في إطار الحفاظ على الخطوات التقليدية للعمل السحري ذاته، والتي يتم مراعاتها على مر الأجيال<sup>(١٧)</sup> ويبدو أنه شاع لدى جمهور المترددين على الكتّابين قياس قدرات الكتّاب السحرية وفق معارفهم بالأسماء الإلهية وأسماء الملائكة والأرواح المستقاة من ثقافات سحرية أخرى كالأسماء المستقاة من العبرية والآرامية واليونانية، وقدراته على توظيف هذه الأسماء في أعمال النفع والضرر، ويقدر هذه

الرسوم التوضيحية في الكتابات السحرية הראיות، ومن خلال الخطاطات السحرية מרשמים، وكذلك استخدام الحروف لأغراض سحرية שמרשם באותיות<sup>(١٨)</sup> التي تعود إلى استخدامات آيات القرآن والتناخ في أعمال السحر<sup>(١٩)</sup>، وغيرها من المعارف السحرية .

وقد استهل المنبع<sup>(٢٠)</sup> حديثه بذكر فضل الأسماء الإلهية وقدرتها على مساعدة الإنسان ناسباً حديثه إلى أسماء أشخاص معروفين تاريخياً (الخوارزمي) لإضفاء قدر من المصداقية على روايته عن هذه الأسماء الإلهية «اعلم وفقني الله وإياك لطاعته وفهم أسرار أسمائه أن هذه الأسماء عظيمة الشأن - هكذا وردت - جليلة القدر قال الخوارزمي رحمه الله طلبت الاسم الأعظم مدة من السنين فوجدته عند رجل من العليين» (منبع 6)، وهو اسم ذو شأن كذلك في سفر هارزيم، فهو اسم يختلف عن بقية أسماء الملائكة والأرواح «שתעשה בקשתי ותביא דברי לפני מלך מלכי המלכים הב» שאני מתפלל אליו...»<sup>(٢١)</sup> «أن تلبي طلبي وتعرض أقوالي أمام ملك ملوك الملائكة القدوس تبارك اسمه الذي لأجله أصلي...».

ويبدو أن هذه الأسماء تستمد قيمتها من كتب التصوف بشكل أساسي، فالقاشاني اصطاح تسميتها «الأسماء الذاتية» ونعتها بأنها «الأسماء الأولية ومفاتيح الغيب وأئمة الأسماء»<sup>(٢٢)</sup> واعتبر أن منشأها الحضرة الواحدية وعد احصاءها من الأعمال الغيبية وأما إحصاؤها بتيقن معانيها والعمل بها فهي فإنه يستلزم دخول جنّة الأفعال بصحة التوكل في مقام المجازاة<sup>(٢٣)</sup>، كذلك ربط ابن عربي بين الأسماء الإلهية والحروف فإذا كانت الحروف هي أساس الكلمات، فإن من هذه الأخيرة تتكون الأسماء الإلهية، ذات التأثير المباشر في العالم ويبدو أن سرية هذه الأسماء جعل الكتبة المسلمين يميلون إلى الاستعانة بأسماء إلهية من اللغة العبرية

المعارف والقدرات يذيع صيت الكتاب، ويتردد عليه طالبو الأعمال.

إن المنطلقات العقديّة في الديانتين تسمح بتبادل المعارف السحرية بين اليهود والمسلمين، وخاصة في المجتمعات الإسلامية التي ساد فيها التعايش وقبول الآخر، وهو ما ذهب إليه شاكيد مؤكداً وجود قضايا إيمانية مشتركة بين اليهود والمسلمين، وتنتج عن ذلك تبادل زيارات أضرحة الأولياء بين اليهود والمسلمين، واستخدام صياغات إسلامية في كتابات السحر اليهودية، وترجمة كتب سحر إسلامية إلى العبرية، وتشابه طرق التنبؤ بالمستقبل بين العارفين اليهود والمسلمين<sup>(19)</sup>، إلى حد أن كثيراً من هؤلاء الكتابين كانوا مزدوجي اللغة، على حد تعبير شاكيد<sup>(20)</sup>، حتى أن المنبع يحرص على كتابة اسم الله الأعظم بقلم غير عربي محدداً الخط الذي كتبت به هذه الأسماء العظيمة ومنها العبرية «قال يا بني اعلم أن أجل الأسماء وأعظمها هذه الأسماء وكانت مكتوبة بالعجمية وبعضها بالعبرانية لنلا يعرفها أحد... قال الخوارزمي وجدتها مكتوبة بقلم الحميري في موضع يقال له قروين» (منبع 7) كذلك أقسامه وتعازيمه تكون غالباً بأحرف غير عربية «فإني أقسمت عليكم بالحروف النورانية والأقسام السريانية والأسماء العبرانية» (منبع 108)، وفي المنبع نجد بعض الشواهد التي يوظف فيها الكاتب بعض الحروف العبرية في أوافق سحرية مثل حرف الميم واللام والصاد (منبع ص 126 مربع سحري رقم 1 - مربع سحري رقم 4) وفي سفر هارزيم نجد كثيراً من الأسماء الإلهية مصاغة من لغات أخرى كال يونانية ومنها أفروديت «نجم لامع» وهرمس «إله الجحيم» وهيليوس «إله الشمس»<sup>(21)</sup> الذي ورد عند نوي<sup>(22)</sup> (Thesips Dov Noy Motif: A220)، كذلك يحرص

سفر هارزيم على كتابة الأسماء الإلهية باللغة المصرية القديمة لجلال هذه الأسماء وعظمتها «קח כרתים ירטיקון וכתוב ירטיקון» وهي العبارة التي فسرها مرجليوث بأنها أمر للكتّابين بأخذ ورق بردي مما كان يستخدمه الكهنة المصريون في أمور السحر لأجل كتابة التعاويذ وأن يكتب عليها بخط هيراطيقي وهو الخط المصري الذي كان متداولاً لدى الكهنة المصريين<sup>(23)</sup>، وتبين بعض الكتابات السحرية التي تعود إلى بدايات القرن التاسع عشر والمكتشفة في دمشق وبيروت ازدواجية لغة الكتابة السحرية للكتاب اليهودي الذي قصده طالب العمل المدعو «محب بن عتيقا» حيث ورد في بعض هذه الكتابات المكتوبة بالعربية اليهودية ما نصه «בשם רחמאן מלא רחמים . באסם אלה אלשאפי . באסם אלמעאפי . אלהם אסאלך תשפי ותעאפי . אסאלך בתנקיץ אחליל מחב אבן עתיקה בחק אסמך אלעצים...»<sup>(24)</sup> «بسم الرحمن الرحيم ، باسم الله الشايف ، باسم المعاي ، اللهم أسألك أن تشفي وتعفي ، أسألك أن تنقن إحليل محب بن عتيقا بحق اسمك العظيم...» في نص آخر لنفس طالب العمل «محب بن عتيقا» ورد ما نصه «בשם רחמאן מלא רחמים . לרפואת מחב אבן עתיקה . מן כל אלם וסקם . אסאלך ען תנקיץ כל רסם וחילה מן אעדא אלה בחק האדה אלأسמא . אמין» «بسم الرحمن الرحيم، لعلاج محب ابن عتيقا من كل ألم وسقم، أسألك أن تنقض كل رسم وحلة من أعداء الله بحق هذه الأسماء، آمين»، والنصان شاهدان على شيوع ازدواجية اللغة لدى الكتّابين بشكل عام، ومن ذلك يتضح صحة ما ذهب إليه شاكيد أن الكتّابين اليهود كان ينظر إليهم في البلدان الإسلامية أنهم أقدر على ممارسة حرفة الكتابات السحرية من نظرائهم من المسلمين والمسيحيين<sup>(25)</sup>.

وعندي أن هذا التقارب العقدي والمعيشي قابله تعايش ثقافي أثر فيه كل طرف على الآخر، لا سيما في القضايا ذات النهايات المفتوحة في الديانتين، كالإيمان بقدرات قوى فوق طبيعية (ملائكة - جنون - أرواح)، والتي تعد أحد مكونات كتب السحر التي انتشرت بين طبقات شعبية عديدة من المسلمين واليهود، وذلك بمنأى عن مؤسسات الدين الرسمي، ومن ذلك طريقة كتابة الأسماء الإلهية التي لم تذكر إلا في الكتابات السحرية «قال الخراساني رحمته الله من صام سبعة أيام وكتب هذه الأسماء في يوم السابع في رق غزال بماء ورد وزعفران ... ويذكر عليها ملائكة الثاقوفة وأعوانها والرياح والكواكب التي لها فإن الحاجة تقضى باذن الله تعالى» (منبع 6).

إن ما يؤكد زعمنا هذا ما تم اكتشافه من مخطوطات عربية تعد ترجمة لبعض كتب السحر اليهودي مثل سفر هارزيم 765 770 س (26)، فضلاً عن تبادل استخدام حروف اللغة العربية والعبرية في كتابة نصوص السحر بواسطة كتبة مسلمين أو يهود (27)، مما يقوي فرضية اتجاه الكتبة المسلمين إلى الاستعانة بكتابات في السحر اليهودي، أو ربما التدرب على الممارسات السحرية على أيدي ممارسين ذوي خبرة من اليهود القريبين لهم.

والدراسة تعني بكشف أحد مجالات التأثير اليهودي في كتاب منبع أصول الحكمة المنسوب للبوني، وهو تأصيل صيغ أسماء الإله الواردة في الكتاب والمستقاة من مصادر دينية يهودية مكتوبة بالعبرية، ونحن هنا لا نشغل بالأعمال السحرية ذاتها، والتي تعد مجالاً بحثياً مستقلاً، ولكن ما يشغلنا هو التعبيرات والصيغ المرتبطة بالأعمال السحرية، أي أننا معنيون بأدب السحر وبصياغات التعزيم الموجودة في النصوص

السحرية، بل حددنا في هذه النصوص فقط أسماء الإله الواردة في الكتاب محل الدراسة بحثاً عن أصولها العبرية، دون أن يغيب عنا القدرات التنجيمية للحروف التي تتشكل منها هذه الأسماء بصيغها المختلفة، وهي قدرات تدرس في إطار «علم الحروف» كما يطيب للكتّابين العرب تسميته (28).

إن الحروف التي تتشكل منها صيغ أسماء الإله محملة بطاقات علم الجفر (29) فيقول صوفية بغداد «لا حرف لا يسبح الله» (30)، فالحروف الناطقة بالتسبيح هي حروف نورانية - شعشعانية كما يطيب للمنبع أن يطلق عليها - عند توظيفها في صيغ أسماء الإله في الكتابات السحرية عامة، فيقول المنبع «وأشرف ما في الموجودات الثمانية والعشرون حرفاً التي نزلت بها الصحف وهي هجاء كل ما في الكون مفردها ومركبها وإذا تأملت هذا السر الكامن في هذه الحروف الشريفة رأيت أن جميع ما في الكون منها وفيها متقدس من أودع أسرار حكمتها في باطن هذه الحروف» (منبع 8).

### الخصائص الوظيفية لأسماء الإلهية العبرية

يحتوي كتاب منبع أصول الحكمة على مئات من أسماء الملائكة والأرواح ذات الأصول العبرية، وهي في أصلها العبري - أسماء أو أفعال أو حروف - قد لا يكون لها وظيفة سحرية في النص التناخي، إلا أن كاتب المنبع جعل لها وظائف سحرية باعتبارها أسماء لملائكة أو أرواح (31)، وقد بين شاكيد أن التوجه إلى الأسماء المختلفة للإله والملائكة يعد قبلة الحياة للتعاويد في اليهودية والإسلام، وهذه الأسماء تتحول لتصبح حاملة القوة المؤثرة التي يمكن استدعائها ليخضعها الكاتب لإرادته، حينها تتحول التعويذة إلى كنز من الأسماء (32)، وهو ما نجده واضحاً في كتاب



«منبع أصول الحكمة» محل الدراسة، فالأسماء الواردة فيه تكتسب قيمتها بمجرد ورودها في المصادر اليهودية، ونحن هنا حددنا الأسماء الواردة في كتاب «منبع أصول الحكمة» بناء على وجود كلمات مقابلة لها في التناخ أو مصادر عبرية أخرى، كذلك فنحن معنيون بوظائف هذه الأسماء وفق ورودها في «منبع أصول الحكمة»، دون أدنى اعتبار لما تؤديه من وظيفة سحرية في المصادر العبرية.

### الاسم الإلهي «أهياشراها» - رؤية ايتمولوجية (33)

نعني بها المفهوم الحقيقي للاسم الإلهي «أهياشراها» الوارد في كتاب «منبع أصول الحكمة» مع تتبع صيغه باعتبارها صيغ أسماء إلهية سبق ورودها في العبرية، وذلك من خلال دراسة النطق الفعلي لهذه الصيغ، وفق ورودها في المصادر العبرية ووفق وظائفها في كتب سحر يهودية مكافئة، أي أننا معنيون بدراسة أصل وتطور هذه الكلمات باعتبارها كلمات عبرية قبل أن يوظفها الكاتب العبري في كتابه محل الدراسة.

أما الاسم الإلهي «أهياشراها» فقد ورد بهذه الصيغة 13 مرة (منبع 108 - 163 - 164 - 259 - 266 - 268 - 270 - 285 - 286 - 301 - 320 - 391)، وهي صيغة تناخية تمثل الاسم الذي أطلقه الرب على نفسه حينما كلم موسى «וַיֹּאמֶר יְהוָה אֶל מֹשֶׁה אֶהְיֶה אֲשֶׁר אֶהְיֶה וַיֹּאמֶר כֹּה תֹאמַר לְבְנֵי יִשְׂרָאֵל אֶהְיֶה שְׁלַחְנִי אֵلَيْכֶם / وقال الرب لموسى (أهيه أشرا أهيه) وقال هكذا تقول لبني إسرائيل (أهيه) أرسلني إليكم»<sup>(34)</sup>، وهنا وضح الإله ذاته في اسم الكينونة «شم هفايا» «שם הויה» عدة مرات، ففي المرة الأولى فسر لموسى الاسم عند الوقوف على جبل سيناء حينما قال له أن اسم الكينونة يقوله الرب عن ذاته بضمير المتكلم «אֶהְיֶה / أهيه» «سوف أكون»، أما تفسير

«אֶהְיֶה אֲשֶׁר אֶהְיֶה / أهيه أشرا أهيه» فمعناها هنا أكون دائماً كما أكون - بلا تغيير ولا تبديل<sup>(35)</sup> ويرجع شاكيد القدرة السحرية لهذا الاسم إلى إيقاعه الصوتي الذي يعطيه قوة حيث ينتمي الاسم إلى عالم يكتنفه الغموض مما يجعله اسماً مستخدماً في أعمال السحر والتعزيم «משביע אני עלִיכם הרוחות השדות ועין רע ופגע רע וסמן רע וכל מיני פורעניות בשם אהיה אשר אהיה» «أقسمت عليكم أيتها الأرواح وأيتها العين الشريرة وأيتها الإصابة الشريرة وأيتها العلامة الشريرة ويا جميع أنواع الشدائد باسم أهياشراها»<sup>(36)</sup> ويفسر شاكيد دخول الاسم في نصوص السحر العبرية قائلاً بأن التتابعات النصية للاسم «أهياشراها» في العبرية والآرامية يجعله جزءاً من العالم المعجمي المعرف للديانة اليهودية، هكذا يصبح الاسم تصريحاً هجائياً مغلقاً يظهر في نصوص السحر العبرية<sup>(37)</sup>، وقد ورد بصيغة «أهيا هها نماها» مرة واحدة (منبع 285)، وهي صيغة معدلة عن الصيغة الأولى أدخل فيها الكاتب كلمة «أينما» بدلاً عن اسم الموصول العبري «אשר - أشرا» ليصبح تقدير الاسم على النحو التالي (אהיה הויה أينما هيه) «أهيه هيا أينما هيا» وبذا يكون الكاتب قد أجرى عليه عملية نحت لغوي من عنصر عبري وآخر عربي، وهو ما يشير إلى أن الكاتب كان على معرفة بالمكونات اللغوية للاسم في صيغته العبرية، وعلى ذلك استبدل اسم الموصول «אשר» «أشرا» بما يقابله في العبرية (أينما)، كما ورد بصيغة «أهيا» مرة واحدة (منبع 194) ويبدو أنها صيغة منحوتة من «אהיה אל - أهيه إيل»، وعندي أن هذا الاسم موازي للاسم الذي أطلقه الرب على نفسه حينما كلم موسى (أهيه) منتهياً باللاحقة إيل / إله، وهي صيغة تتردد في كتب السحر اليهودي فالاسم אהיה אל / أهيه إيل هو أحد أسماء الملائكة التي تخدم الفيلق الثالث ولها وظائف

محددة في سفر هارزيم «ألو الملأكم مودעים ...  
 בטורה מה יהיה על הארץ בכל שנה ושנה אם לשבוע  
 אם לרעב, אם גשמים ירבו או אם ימעטו ואם תהיה  
 בצורת ואם תהיה תבואה ואם יבא חסיל ואם תהיה  
 תחרות בין המלכים ואם תבא חרב בין גדולי המלכות  
 ואם יפול מות בבני אדם / هؤلاء الملائكة يخبرون ...  
 بصدق ما سوف يجري على الأرض في كل عام بعد  
 عام، إن كان شبعاً وإن كان جوعاً، إن كان المطر سوف  
 يزيد أو سوف ينقص وإن كان سيحل انقطاع مطر أو  
 سيكون هطول أمطار، وإن كان سيحل هجوم  
 للجراد وإن كان سيحدث صراع بين ملوك وإن  
 كانت ستحل حرب بين ممالك وإن كان سيقع  
 موت بين الناس»<sup>(38)</sup> والنص شاهد على  
 اكتساب الاسم «أوهيال\ أوهينيل» صفة  
 «الاطلاع على الغيب»، وفي المنبع ترد نفس الصفة  
 للاسم «أهوج» وهو اسم ملاك ورد في قسم  
 طويل من خواصه «أن من داوم على تلاوة القسم  
 بعد صلاة الصبح الفين وخمسائة مرة بنية  
 صادقة وقلب خاشع مدة أربعين يوماً أفاض الله  
 عليه من غوامض الأسرار ما تقر به عينه ويرتاح له  
 قلبه ورأى في منامه كل شيء يحدث في العالم» (منبع  
 99)، فالاسمان أوهيال وأهوج بهما يتوسل الإنسان  
 ليكتسب صفة «علم الغيب» وفي المنبع صيغة  
 التوسل بأهوج هي «سألتك باسم أهوج» (منبع  
 95-191) وفي سفر هارزيم يتم التوسل بالاسم  
 «أهجي» وهو أحد ملائكة الفيالق  
 السابغ الذين يخدمون في السماء الأولى ووظيفته  
 تفسير الأحلام «أله הם שמות המלאכים העומדים  
 על החלום להחכים ... בטורה מה החלום ומה פתרונו  
 / تلك هي أسماء الملائكة التي تقف على الحلم  
 لكي تقضي ... باخلاص ما هو ذلك الحلم وما  
 هو تفسيره»<sup>(39)</sup>، ويبدو أن كاتب المنبع استنسخ  
 صيغاً أخرى من فعل الكينونة العبري «היה /  
 هيا»، ومن مستنسخاته يتبين لنا وعيه التام

بالاسم التابوي «יהוה / يهوه» الذي يلقي بظلاله  
 على الأسماء «آه» (منبع 190 - 285 - 286 -  
 311)، «أواه» (منبع 99)، «بهم» (منبع  
 109)، «هوه» (منبع 191) «هيا» (منبع 286)،  
 «يا» (منبع 96 - 99 - 108 - 283 - 311 - 320)،  
 «يا» (منبع 320)، «ياهو» (هكذا ورد  
 بالتشكيل) (منبع 286)، «ياهو» (منبع 283 -  
 286) «ياهو» (منبع 143)، «يايو» (منبع 96 -  
 132 - 133 - 147)، «يم» (منبع 3)، «ييم»  
 (منبع 270)، «ييهي» (منبع 270)، «يو» (منبع  
 99 - 165 - 287)، «يو» (منبع 287)، وبعض  
 هذه الأسماء نجده في تعويذة عبرية نشرها شاكيد  
 نصها «בהה יההה יהיה ביה ין בשם המפורש בשם  
 יהוה אלהי הצבאות / أقسم بهم يهيه ييه بين  
 أقسم بالاسم المقدس باسم يهوه إله الجنود»<sup>(40)</sup>،  
 وهي صياغة قريبة مما أورده المنبع «أنا الله أنا الله  
 ياه ياه ياه أنا الله أهيا شراها أدوناي أصباوت آل  
 شداي أنا الله الأحد أنا الله الصمد أنا الله مهدو  
 شاليم» (المنبع 108) وجميع هذه الصيغ هي  
 امتدادات متنوعة للصيغة «יה / ياه» التي يصفها  
 ايفين شوشان بأنها اختصار للاسم الكامل الخاص  
 بالرب يهوه<sup>(41)</sup> «יה» كقصور שמו המלא של אלהים  
 (יהוה) وهو الاسم الذي تستبدل القبالا مواضع  
 حروفه لتجعل منه 12 صيغة توظفها في دائرة  
 الأبراج المعروفة في كتاب «شجرة الحياة / עץ  
 החיים» (يهوه - يهوه - يهوه - يهوه - هوهي - هوهي -  
 هيهو - هيهو - وهيه - وهيه - ويهيه - ويهيه - هيهو - هيهو -  
 هيهو)<sup>(42)</sup> (يهوه - يهوه - يهوه - يهوه - يهوه - يهوه -  
 - وهيه - وهيه - ويهيه - ويهيه - يهوه - يهوه - يهوه - يهوه -  
 ويكتسب الحرفان (الهاء والياء) تلك الأهمية  
 لأن العالمين خلقا بهذين الحرفين «أومרים כי אות  
 הא רמז לעולם הזה ואות יוד - לעולם הבא / يقولون  
 أن حرف الهاء رمز لهذا العالم (الدنيا) - بينما  
 حرف الياء رمز للعالم الآخر (الآخرة)»<sup>(43)</sup>، والاسم



(2)

يُرد مصحوبًا باللاحقة «لا» في سفر هازيم في صورتين الأولى هي صيغة «*האל* / يهئيل» أحد أسماء الملائكة التي تقوم بحفظ الحبيب من كل سوء «وَأَمَّ بِقَشَّةٍ لِفَدُوتِ أَوَّهٍ مَمَّشَفِ رَعٍ وَمَكَلَّ صَرَّةٍ، سَدَرِ عَصْمَكِ مَكَلَّ سَوْمَاةٍ وَمَمَّشَكِ أَشَّةٍ»<sup>(44)</sup> / «يَمَّسِ تَعْمَدُ كَنَدِ الشَّمَشِ بِصَاةِهَا وَحَوَّرِ أَلَهَ الشَّمُوتِ ... *האל*... / وَإِنْ أَرَدْتَ أَنْ تَقْدِيَ حَبِيبَكَ مِنْ قَضَاءِ سَيِّءٍ وَمِنْ كُلِّ ضَيْقٍ، فَطَهِّرْ نَفْسَكَ مِنْ كُلِّ دَنَسٍ وَمِنْ وَطْءِ النِّسَاءِ مَدَّةَ ثَلَاثَةِ أَيَّامٍ وَاسْتَقْبِلِ الشَّمْسَ عِنْدَ شُرُوقِهَا»<sup>(45)</sup> / «وَأَذْكُرْ تِلْكَ الْأَسْمَاءَ ... يَهْيِيل...»<sup>(46)</sup>، والثانية هي الصيغة «*האל*» التي تبطل التفكير السيء عنك لدى حاكم أورئيس «مَعْمَدَسُ لِهَاجِيشِ وَلِهَاجِيشِ أَمَّ لَبَ بَنِي أَدَمِ ... أَمَّ بِقَشَّةٍ لِبَسَلِ مَمَّكِ عَصَتِ أَيْشَ غَدَلٍ أَوْ مَحْشَبَتِ شَرِّ الْحَبَا أَوْ عَصَتِ يَوْرَدِي مَلْخَمَا أَوْ كُلِّ عَصَا رَعَا وَمَحْشَبَتِ رَعُوتِ، صَا كَمَلَاةِ الْيَرِاحِ يَدِيدِ وَشَوْرٍ وَتَطُوفٍ أَسْطُورٍ خَدَشَةٍ تَعْمَدُ تَحْتِ الْيَرِاحِ وَدَبَرِ شَمُوتِ ... *האל*... / مَهْمَتَهَا أَنْ تُلْهِبَ وَأَنْ تُزْهِبَ قَلْبَ أَيِّ إِنْسَانٍ ... فَإِنْ أَرَدْتَ أَنْ تَبْطُلَ رَأْيَ شَخْصِيَّةٍ عَظِيمَةٍ فَيَكُ أَوْ تَفْكَيرِ قَائِدِ عَسْكَرِي أَوْ رَأْيَ قَادَةِ حَرْبٍ أَوْ أَيِّ رَأْيٍ سَيِّئٍ أَوْ أَفْكَارِ سَيِّئَةٍ عَنْكَ، فَاخْرُجْ عِنْدَ اكْتِمَالِ الْقَمَرِ بِفَرْدِكَ وَأَنْتَ طَاهِرٌ مَغْطًى بِشَاهِدِ قَبْرِ جَدِيدٍ وَقِفْ تَحْتَ الْقَمَرِ وَتَحْدِثْ بِهَذِهِ الْأَسْمَاءِ ... يَهْيِيل...»<sup>(46)</sup>، وهذه الصيغة تحديدًا تؤدي وظيفة مططرون<sup>(47)</sup> «مَطْطَرُونَ» أدب الهيكل، والذي أورده المنبع بوظائف متعددة بصيغة «ميططرون» (منبع 88 - 162 - 265 - 270)، وبصيغة «ميططروش» (منبع 110) وهو الملاك الأكثر قربًا إلى الإله والذي يقرب إليه الخلائق وفق مشيئته<sup>(47)</sup> وهو الملاك Matatron الذي يقوم بالتدريس طوال اليوم المقدس ما عدا ثلاث ساعات يقوم فيها الإله بهذا العمل (Dov Noy, Motif: V230.4)، كذلك هو الملاك

الذي لا يمكن عزله عن الشخصياته السكونية (الحضرة الإلهية) وخاصة عند تصوير الإله محاطًا بالملائكة<sup>(48)</sup> من جميع جوانبه في أدب الهيكل «وَمَلَأَكِسِ أَشَدَّ عَمَمٍ بَالِسِ وَسُوبِسِ كَسَا الْحَبَدِ، هَسَ مَعْدَ أَحَدِ وَحِدَاتِ مَعْدَ أَحَدٍ وَشَكِينَا عَلَ كَسَا الْحَبَدِ بَا مَعْمَعِ وَحِدَا أَحَدَتِ سَلَا لِمَعْمَلَا مَكِ الشَّرَفِسِ وَوَرَدَتِ عَلَ مَسْكَنِ الْهَمَرِ شَعْمَمَ مَسْطَرُونِ»<sup>(49)</sup> / «وَالْمَلَائِكَةُ الَّتِي مَعَهُ تَحْضُرُ وَتَحِيطُ بِكُرْسِيِّ الْعَرْشِ وَجَمِيعُهُمْ مِنْ جَانِبٍ وَاحِدٍ وَحَمَلَةُ الْعَرْشِ مِنَ الْجَانِبِ الْآخَرِ وَالْحَضْرَةُ الْإِلَهِيَّةُ عَلَى كُرْسِيِّ الْعَرْشِ فِي مَنْتَصَفِهِ وَأَحَدُ حَمَلَةِ الْعَرْشِ يَصْعَدُ أَعْلَى مِنَ السَّرُوفِيمِ (Seraphim) وَهِيَ مَلَائِكَةُ وَظِيفَتُهَا تَسْبِيحُ وَتَعْمِيدُ الرَّبِّ فِي يَوْمِ السَّبْتِ: Dov Noy, Motif: V248)، ذوات ستة أجنحة كل جناح يعرض الأرض» (Dov Noy, Motif: V231.3)، من هذه الأجنحة جناحان أُنْزِعَتِ مِنْهَا بَعْدَ خُرَابِ الْهَيْكَلِ (Dov Noy, Motif: V236) ولها أقدام تشبه أقدام العجول (Dov Noy, Motif: V231.5) - أحد هذه السُروفِيمِ - (يُطْلَقُ عَلَيْهِ النَّصُّ اسْمُ «حَايَا» وَهِيَ



Terms of Motif or Sub-motif or Motifeme numbers	Motif – Sub - motif - Motifeme
A102.0.1#	God's names(99 attributes).(cf.V90#). [shamy]
A102.0.2#	صيغ أسماء الإله
من אחיה (ورد אחיהאל) (הרדס: א: 851-)	صيغة آه» (منبع 109 – 154 – 190 – 285 – 286 – 311 #)
من אחיה אל (ورد אחיהאל) (הרדס: א: 85-)	صيغة أهياال (منبع 194 – 319)
من אל (صيغة استخدمتها المصادر العبرية للإشارة إلى الإله بشكل عام)	صيغة آل (منبع 191 – 192 – 286 – 311)
من שמך (ورد אשמך) (הרדס: א: 21)	صيغة أشمخ (منبع 92 – 130 – 129 – 132 – 192 – 271)
من שמך	صيغة أشموخ (منبع 193)
من אברך (ورد אברכיאל) (הרדס: ו: 21)	صيغة أبريخ (منبع 96 – 151 – 99)
من אברכו	صيغة أبرخوا (منبع 96)
من אסלח	صيغة (اسلح منبع 301)
من אחיה אשר אחיה	صيغة أهياشراهايا (منبع 108 – 163 – 164 – 194 – 259 – 266 – 268 – 270 – 285 – 286 – 301 – 319 – 320)

ملائكة وظيفتها حمل عرش الإله (Dov Noy, Motif: V230.4) وهو ملاك له أنفاس ساخنة جدًا ومحرقة بمقدورها حرق الآخرين (Dov Noy, Motif: V231.3) - ينزل على مقر الفتى الذي يدعى مططرون»، وعلى ذلك تكون وظيفة مططرون القريب هنا من الحضرة الإلهية<sup>(50)</sup> هي ذات الوظيفة التي يؤديها اسرافيل الذي يحمل العرش فوق كاهله في التفاسير الإسلامية<sup>(51)</sup> وجميع الصيغ هي ظلال لاسم الإله يهوه الذي ربما كان تابوية الجهر به أحد أسباب تعدد صيغ أقسامه الثلاثة «יה - יה - יה / يه - هو - وه» التي تشير إلى حضور الذات الإلهية متى كان - كائن - سيكون الزمان، وحيث كان - كائن - سيكون المكان، وهو ما يتضح جليًا من المقارنة بين صيغ الأسماء السابقة وصيغ أقسام الاسم يهوه، وهو الاسم الذي يطلق عليه المتصوفة المسلمون «الاسم الأعظم» يعرفه القاشاني «هو الاسم الجامع لجميع الأسماء، وقيل هو الله لأنه اسم الذات الموصوفة بجميع الصفات، أي المسماة بجميع الأسماء، ولذلك يطلقون على الحضرة الإلهية من حيث هي على حضرة الذات من جميع الأسماء»<sup>(52)</sup>.

### حصر صيغ الأسماء الإلهية ذات الأصول اليهودية

نحاول هنا حصر صيغ الأسماء الإلهية ذات الأصول اليهودية التي وردت في كتاب «منبع أصول الحكمة» محل الدراسة، لتسكينها في مواضعها الملائمة لها في التصنيفات العالمية باعتبارها موتيفات أو مشتقات الموتيفات وتحديدًا موتيفم<sup>(53)</sup> الذي يعد ترديدات الموتيف الواحد وصيغ المتعددة، كما وردت في تصنيفات التراث العبرية والعبرية على حد سواء<sup>(54)</sup>:



## مع ديوان "يا هو!.. الورد!" لعلي محمد علي باللهجة العدنية العامية

د. شهاب غانم - كاتب من الإمارات

علي محمد علي إبراهيم لقمان <sup>رحمته الله</sup> شاعر يمني من عدن كان ملء السمع والبصر في المشهد الثقافي والمشهد السياسي والمشهد الصحفي في عدن بل ربما اليمن بشكل عام خصوصاً في الفترة بين الحرب العالمية الثانية واستقلال عدن من بريطانيا في نوفمبر 1967. فقد كان واحداً من أهم شعراء العربية الفصحى ومن أبرز صحفيي وسياسيي عدن في تلك الفترة. ولكننا في هذا المقال سنتحدث بشكل خاص عن شعره باللهجة عدن المحلية.

وإذا كان بعض شعراء عدن المعروفين أمثال محمد عبده غانم ولطفي جعفر أمان رحمهما الله قد كتبوا باللهجة العدنية بجانب كتابتهم بالفصحى فقد كان ذلك في مجال كلمات الأغاني فقط بينما كتب علي لقمان باللهجة العدنية بجانب كلمات الأغاني قصائده المعروفة بالوراديات والتي كانت تعالج قضايا اجتماعية وسياسية وتنشر في الصحافة كما نشر مجموعة منها في ديوان بعنوان «يا هو.. الوراد!». والوراديات هي ما سنتناول في هذا المقال.

العالمية الثانية ليحصل على موافقة السلطات البريطانية التي كانت قبل ذلك رفضت الترخيص بإنشاء الصحيفة. وفي عام 1953 أنشأ والده محمد علي لقمان صحيفة باللغة الإنجليزية أيضاً بعنوان «إيدن كرونكل» كما نشر أول رواية في اليمن وبعد ذلك عدداً من الكتب السياسية والأدبية وأيضاً كان أول من سجل مذكراته الشخصية باللغتين في اليمن.

### نيزة عن الشاعر علي محمد لقمان

علي لقمان كان أكبر أولاد محمد علي لقمان وقد أكمل تعليمه في مدارس عدن حيث كان أحد أساتذته في المرحلة الثانوية الشاعر محمد عبده غانم زوج أخته وقد أهدى علي لقمان غانم إحدى مسرحياته بعنوان «العدل المفقود» وعدداً من القصائد منها قصيدة طويلة عندما عين غانم مديراً للمعارف بعدن منها:

أبا قيس، «أبا ليلى القوافي»  
أجرنا فالفواجع في زحام  
بكيت بشعر كالأحباب هجراً  
ولا قيت الأحبة في غرام  
وذقت الشهد في أبيات شعر  
وكم غسل شهى في كلام  
وقفتُ كما وقفت قبيل عصر  
كأن لم يمض عام إثر عام  
أهني أمتي بمقام حر  
أبي في المراقى والمرامي  
ولالألقاب في الأيام معنى  
بأنك فوق ذي حسد مسامي  
ولولا العبقرية في قليل  
لضاع الكون في كذب الرغام  
ذكرت صباي والدنيا نضال  
وبين يديك في الدنيا زمامي

ولد علي محمد لقمان في مدينة عدن عام 1918 وتوفي في أمريكا يوم 24 ديسمبر 1979 ونقل جثمانه إلى صنعاء حيث دفن في مقبرة خزيمة في صنعاء في يناير 1980. وينتمي إلى أسرة مثقفة يعود نسبها إلى قبيلة همدان، فجدّه علي إبراهيم لقمان كان موظفاً إدارياً كبيراً في الحكم البريطاني لمستعمرة عدن وكان يجيد اللغتين العربية والإنجليزية وكان يحمل لقب خان بهادر. أما والد علي لقمان فهو المحامي محمد علي لقمان (1898-1966) رحمه الله فيعد من أهم رجال النهضة في جنوب الجزيرة العربية وقد كان على اتصال برجال النهضة في عصره أمثال الأمير شكيب أرسلان الذي قدم لكتابته «بماذا تقدم الغربيون» الذي نشر في أوائل الثلاثينيات من القرن الماضي، وعبد العزيز الثعالبي الذي شجعه لإنشاء نوادي الإصلاح في عدن، وعلي أحمد بكثير الذي أهداه أحد دواوينه، والمهاتما غاندي الذي شجعه على دراسة المحاماة وبالفعل درسها بجامعة بمباي وكان أول عدني يتخرج في القانون كما شجعه على إنشاء صحيفة وبالفعل أنشأ أول صحيفة عربية مستقلة في عدن في أول يناير 1940 وكانت سياسية ثقافية واسمها «فتاة الجزيرة» وكان من أهم أهدافها المطالبة بالحكم الذاتي وقد استفاد لقمان من ظروف الحرب





الساعر عبد الرحمن عبد

يحوي ترجمات للشاعر لبعض قصائده .

وقد لعب دوراً رئيسياً في السياسة في عدن في الخمسينيات وأوائل الستينيات من القرن الماضي وكان الأمين العام للجمعية العنيدية وخاض الانتخابات وفاز فيها، وكان في قيادة المعارضة في المجلس التشريعي والنيابي، وفي فترة قبل منصب وزير لبضعة أشهر لكنه سرعان ما عاد إلى المعارضة.

كان توجه علي لقمان في ديوانه الأول «الوتر المغمور» الذي نشره عام 1944 رومانسيا تماما كصديقه وأستاذه محمد عبده غانم في ديوانه الأول «على الشاطئ المسحور» وكان الاثنان يطلعا بعضهما البعض على مسودات قصائدهما وينشرانها في صحيفة فتاة الجزيرة في أربعينيات القرن الماضي. وكان غانم قد تأثر بالموجة الرومانسية أثناء دراسته في الجامعة الأمريكية ببيروت بين 1932 و1936 كما تأثر علي لقمان بتلك الموجة أثناء دراسته في الجامعة الأمريكية بالقاهرة التي

حصل علي لقمان في نهاية المرحلة الثانوية على شهادة كامبردج ثم واصل الدراسة في جامعة الهجرة الإسلامية في الهند ثم في الجامعة الأمريكية في القاهرة حيث حصل عام 1947 على بكالوريوس آداب (قسم الصحافة) بدرجة الشرف وتدرج على يدي مصطفى أمين وعلي أمين، وجميع إخوان علي لقمان الذكور من الخريجين الجامعيين وهم الأستاذ عبد الرحيم والأستاذ إبراهيم والصحفي حامد (وهؤلاء الثلاثة رحمهم الله زاملوه في الدراسة في القاهرة) والمهندس فضل والصحفي فاروق والمهندس شوقي رحمهم الله ود حافظ رحمهم الله والمهندس ماهر وكذلك أباه الذكور د. وجدان رحمهم الله والجيولوجي محمد جبر والمهندس عماد.

عمل بعد تخرجه مديرا لتحرير صحيفة والده «فتاة الجزيرة» في عدن حتى تحولها إلى صحيفة يومية واستقال من إدارتها في يوليو 1962. وكان قد أصدر صحيفته الأسبوعية «القلم العدي» عام 1953 واستمر يرأس تحريرها إلى أن أنشأ داره المستقلة في 1963 فحولها إلى صحيفة يومية باسم «الأخبار» التي ظلت تصدر عن «دار الأخبار» في عدن حتى يونيو 1967 قبيل استقلال عدن وقد أوقفها بسبب أعمال العنف الإرهابية ضد الصحفيين المستقلين من قبل بعض الجبهات المتناحرة.

نشر 8 دواوين شعرية و 5 مسرحيات شعرية وديواناً واحداً بلهجة عدن العامية عنوانه «يا هوه...الورد» ورسالة سياسية عن الحكم الذاتي، وله عدد من الدواوين والمسرحيات المخطوطة. كما نشر كتيباً باللغة الانكليزية بعنوان «فتاة الجزيرة» وكتيباً يحوي ترجمات من الشعر الرومانسي الانكليزي نشره مكتب النشر البريطاني بعدن أثناء سنوات الحرب. كما نشر ابنه الأكبر الدكتور وجدان في أمريكا كتاباً باللغة الانكليزية بعنوان «قصائد من أرض سبأ»

تخرج فيها عام 1947 كما تأثر بأستاذه غانم. ولكن خفت النزعة الرومانسية تدريجياً في شعر الاثنين في دواوينهما اللاحقة وبقيت تلك النزعة لدى لطفي جعفر أمان الذي توفى في الأربعينيات من عمره.

ويستغرب المرء أن ينشر الشاعر والأديب اليمني الكبير عبد الله البردوني رحمه الله كتابه رحلته في الشعر اليمني ويستعرض شعراء اليمن البارزين وبعض غير البارزين الذين ظهروا في مختلف مناطق اليمن ثم لا يشير إلى علي لقمان. ولا شك لدي أن ذلك كان جهلاً به وليس تجاهلاً له. مجازاة للحكم الشمولي في عدن الذي كان يحاول طمس الشخصيات الوطنية من الذاكرة، فالبردوني كان رجلاً شجاعاً وموضوعياً. وهذا الجهل في زمن التشطير عند أدباء الشمال بأدباء الجنوب يزداد اتضاحاً عندما نقرأ في كتاب «شعراء العامية في اليمن» وهو أطروحة دكتوراه للأديب والناقد المعروف د. عبد العزيز المقالح في صفحة 412 «كما لم أتمكن من العثور على ديواني (يا هو) و (الولاد) للشاعر علي محمد لقمان وكلها دواوين منظومة بالعامية». والحقيقة أن علي لقمان كان قد نشر ديواناً واحداً فقط بالعامية وعنوانه «يا هو!.. الورد!»، والورد - وليس الولاد. وبما أن كتابه كان عن الشعر العامي في اليمن فيتوقع المرء أن يحاول الباحث الحصول على ذلك الديوان اليتيم من شعر العامية في عدن ليكمل بحثه. والحقيقة أن د. عبد العزيز المقالح قد نشر فيما بعد أكثر من دراسة قيمة عن علي لقمان شاعراً وناقداً ثم جعل تلك الدراسات فصلاً في بعض كتبه وإن كانت تلك الدراسات عن شعر لقمان بالفصحى.

كان علي لقمان يكن إعجاباً لشعر أحمد شوقي وأيضاً للمتنبي وتظهر آثار هذا الإعجاب الكبير في بعض أبيات شعره. ولكن علي لقمان أثناء

فترة دراسته في القاهرة تأثر أيضاً كما يبدو بشاعر العامية بيرم التونسي وهذا التأثير يبدو في ديوان «يا هو!.. الورد!» الذي نشره لقمان بلهجة عدن العامية عام 1958 بمقدمة من والده المحامي الصحفي علي محمد لقمان وكان علي لقمان قد نشر قصائد ذلك الديوان في صحيفة والده «فتاة الجزيرة» وصحيفته هو «القلم العدني». وكان قد أعد الجزء الثاني من «يا هو!.. الورد!» للنشر ولكن ظروف عدن السياسية وهجرة علي لقمان عام 1971 إلى تعز في الجمهورية العربية اليمنية ثم وفاته عام 1979 بعد معاناة طويلة مع مرض السل ثم السرطان لم تمكنه من نشر عدد من مخطوطاته. وقد صدرت مجموعة أعماله المنشورة سابقاً في مجلدين عام 2006. احتوى المجلد الأول وهو الأضخم بين الاثنين على كل دواوين لقمان المنشورة وهي: الوتر المغمور، أشجان في الليل، على رمال صيرة، يا هو!.. الورد (بالعامية)، أنات شعب، هدير القافلة، ليالي غريب، الدروب السبعة، غيب من اليمن، وشعر من أرض سبأ (بالإنجليزية) ويحوي ترجمات بعض قصائد لقمان ترجمها بنفسه ونشرها بعد وفاته ابنه الطبيب الأخصائي الراحل وجدان لقمان رحمه الله في كتاب في أمريكا، وأخيراً يحوي المجلد ديوان «يا ليل في عصفرة» الذي قدمت أنا مسودته إلى جامع الكتاب د. أحمد الهمداني الذي قام بالمشروع بطلب من المهندس ماهر لقمان أصغر إخوان الشاعر. وكنت قد أعطيت قبل ذلك الجزئين من «يا هو!.. الورد!» للأديب السعودي أحمد المهندس رحمه الله لنشرهما معاً في مجلد واحد ولكن وافته المنية قبل أن يتمكن من ذلك. أما المجلد الثاني من أعمال لقمان الذي أعده د. أحمد الهمداني فقد حوى خمس مسرحيات للقمان سبق نشرها وهي: بجماليون، الظل المنشود، العدل المفقود، قيس ليلى، وسمراء العرب.



### ديوان «ياهوه ١.. الورد ١»

نُشر الجزء الأول عام 1958 بمقدمة لوالده منها: كانت قصائد الورد وأغانيه في بابي الخاص (ياهوه ١.. الورد ١) تلاقى إقبالا من جميع قراء صحيفة فتاة الجزيرة على اختلاف طبقاتهم وتباين ميولهم الأدبية والسياسية على السواء. وكانت (فتاة الجزيرة) تعتقد دائما أن هذه القصائد والأغاني تصور المجتمع في عدن في فترة تعتبر نقطة تحول في تاريخ البلاد، فهي لا تمتاز بالكلمات والعبارات والصور الشعرية التي يكاد يلمسها كل قارئ نشأ وترعرع في عدن.. ولكنها إلى ذلك تمتاز بمعان فيها تعبير عما اختلج في عواطف المجتمع في مناسبات مختلفة. وهي أيضا معان، بعضها خبيث، ولكن صورها الشعرية تبعث على الضحك، والضحك أحيانا تعبير عن ألم شديد وشكوى مريرة.

عبارة «ياهوه ١» تستعمل في عدن للنداء أو التنبية، كما كانت أيضا شائعة الاستعمال في

مناداة الرجل لزوجته خصوصا في حضور أجنبي لأنني يتحرج من ذكر اسمها، ولم يكن استعمال الكنية للرجل أو المرأة شائعا في عدن في زمن الشاعر. و«الورد» هو الشخص الذي يجلب الماء إلى المنازل في قرية جلدية أوي في برميل على عربة يجرها جمل أو حمار وذلك قبل دخول شبكة المياه إلى منازل عدن في أوائل الثلاثينيات من القرن الماضي وكان ذلك في طفولة الشاعر وكانت عدن من أوائل المدن في الجزيرة العربية إن لم تكن الأولى التي تحظى بمثل تلك الخدمة الحديثة. كان الورد ينادي عند مدخل المنزل في مدينة (أو حي) «كريتر» حيث نشأ الشاعر أو مدينة (أو حي) «التواهي» حيث يقع ميناء عدن، ثم مدن أو أحياء عدن الأخرى كالمعلا وخور مكسر والشيخ عثمان والبريقة، بنداء «ياهوه ١.. الورد ١» لتنبية أهل المنزل لشراء الماء الذي كان في العادة يحفظ في إناء فخاري يدعى محليا «الجلحة» أي الزير أو الدن قبل انتشار الأنابيب البلاستيكية.

كان علي لقمان باستعماله هذا العنوان لقصائده الوراديات في الصحافة ثم في الديوان يحاول أن يخلق ألفة بينه وبين سكان عدن الأصليين من العرب بعد أن كثرت هجرة الهنود والصومال وغيرهم إليها في ظل قوانين الهجرة التي سنّها الاستعمار البريطاني مما غير التركيبة السكانية لأن هؤلاء المهاجرين إلى عدن كان يحق لهم الحصول على جنسية البلد بشيء من السهولة لأن القاسم المشترك بينهم جميعاً كان خضوع بلدانهم الأصلية للحكم البريطاني. وكان هؤلاء المهاجرون عموماً أكثر تقبلاً للحكم البريطاني في عدن من سكانها العرب الأصليين الذين كانوا قد بدأوا بالمطالبة بالحكم الذاتي ومنهم علي لقمان نفسه الذي كان ناشطاً في السياسة والصحافة.

ولو نظرنا فقط إلى الموضوعات التي كان يتناولها لقمان في ورادياته لعرفنا هذا الاهتمام بالسياسة والقضايا الاجتماعية ومنها: قضايا التقسيم السياسي لمناطق عدن، والمجلس التشريعي، والانتخابات، والأراضي والبقاع، والبلدية، ودوائر الأشغال والكهرباء والماء والتلفون ومصافي بترول شركة بي بي في مدينة البريقة، وقضايا الفساد عموماً. والواقع أنه كان فساداً محدوداً إذا ما قورن بالفساد الذي أغرق اليمن في أحواله وغرقت عدن ضمنها بعد أن صارت جزءاً من اليمن وتعرضت لموجات من الظلم والقهر أولاً على يد الجبهة القومية والحكم الشمولي الرهيب بعد الاستقلال ثم تحت حكم الفساد بعد الوحدة وحالياً في ظل التدمير وانقطاع الكهرباء والخدمات وتفشي الفساد والظلم والعنف والإرهاب في ظل الصراع الحالي على السلطة. ولو عاش لقمان حتى هذه الأيام لربما سخر من نفسه على كتابة الوراديات ولتمنى عودة الفساد المحدود وما كان يسميه المفكر اليمني العدني الراحل الدكتور المحامي عصام محمد غانم «بالظلم العاقل» الذي عرفته عدن في

تلك الفترة. وعلي لقمان بالفعل بعد أن اضطر إلى مغادرة عدن عام 1971 هرباً من الحكم الشمولي الكئيب والغاشم كتب عدة قصائد يمجّد عدن ويصفها قبل مجيء ذلك الحكم الرهيب بـ«المدينة الفاضلة».

يقول لقمان في المقطوعة الأولى من القصيدة الأولى في الجزء الأول من «يا هو...الوراد!» وهي بعنوان «البقاع»:

رحت الحراج شفت لك في كل مكان بقعة

بقعة ميادين وبقعة تستوي رقعة

سمعت سعر الحراج حسيّت كما الزلعة

تاجر يماري بهي يقزعها قزعة

وأنا أهب للبقع في كل يوم مرعة

جالس مبهور وفيي في الحراج فجعة

والحراج هو البيع بالمزاد والزلعة هي اللسعة. ويماري في العربية تعني يجادل وفي لهجة عدن الشيء يماري يعني يلتمع كالمرأة. أما الهّي فهو بليّة زجاجية يلعب بها الأطفال في لعبة البليات أو ما يسمى بعدن بـ«الفتاتير» وتستعمل ليضرب بها اللاعب بليات الأطفال الآخرين. ولعل هّي تحريف للكلمة الإنجليزية Hit أي يضرب. ومرعة تعني إصابة بالعين ومبهور تعني مبجل وفي مكنة من في وفي وتعني بي والفجعة أي الإصابة بالخوف أو الصدمة.

ويقول في المقطع الثاني:

واحد يقول ألف والثاني يقول ألفين

من فين أجيب نصر شلن من فين أجيب من فين

ما فيش معي بيت كيف أقدر أجيب بيتين

بيل الترك والقصب يقصم فؤادي اثنين

رحت الحراج شفت عيني تقتلب عيين

وشفت ناس يلعبوا فينا «يايين يايين»





د. محمد علي السيد

حبلي ابترق  
حقوي انتصع  
ريقي نشف  
ما حد سمع

فالبيت الأول مطلع أغنية شعبية معروفة ثم يشكو الوراد في الأبيات ذهاب زمن الحاجة إليه فبئره جفت وحبلى ابترق أي انقطع وحقوقه أي خصره انتصع (ويقال بلهجة عدن عادة اقتصع) أي التوى ولم يعد مستويا .

وفي مقطع آخر من القصيدة يتحسر الوراد على زمن إيصال الماء بالقرب فيقول:

قالوا لنا  
حبنا القصب  
والبليل أجا  
ما حد حسب  
واتبندت  
بعد التعب  
وانا فدى  
عهد القرب  
دنيا ضبل  
كر كر جمل

تبندت أي أغلقت، والضبل هو تحمل المسؤولية وعبرة كركر جمل هي مثل عدني يعبر عن

ونص تعني نصف وفين تعني أين، وفيش تعني في أي شيء وهذه الكلمات كما في عامية مصر أيضا . أما بيل فهي من الكلمة الإنجليزية Bill التي تعني فاتورة والترك هو الكهرباء وهي مأخوذة من الكلمة الإنجليزية إلكترك Electric والقصب يعني الماء لأنه يجري في أنابيب تشبه عيدان القصب . ويبدو أن علي لقمان الخريج الجامعي مدير تحرير فتاة الجزيرة وعضو المجلس التشريعي لم يكن يملك ما يكفي لشراء قطعة أرض لبناء منزله فبنى منزله في جزء من ساحة منزل والده الكبيرة . وعندما تمكن فيما بعد من شراء قطعة أرض وبنى فيها مبنى متواضعا لطبعة صحيفته «الأخبار» واستورد لها آلة طباعة كان ذلك من سوء حظ قبيل الاستقلال عام 1967 بقليل فقبل أن يستعملها استولى عليها مع الدار والأرض الحكم الشمولي . ثم صارت الوحدة اليمنية عام 1990 بعد سقوط جدار برلين التي سرعان ما تبعتها حرب 1994 ضد محاولة الانفصال واستولى على أرض تلك المطبعة بما عليها واحد من كبار المشايخ وتجار الحروب ورفض إعادتها لورثة صاحبها الأصلي فقد برر ذلك كما قيل بأنه «سارق يسرق سارق» . وهو يذكرنا بالقرصان البريطاني الشهير مورجان الذي بنى ثروته طائلة في القرن السابع عشر معظمها من نهب مراكب قراصنة آخرين وأسس بعد ذلك شركات ما زالت مزدهرة في بريطانيا إلى اليوم باسمه . ومن المضحك أن الشخص الذي اغتصب أرض المطبعة بنى على جزء منها مسجداً يتقرب به إلى الله على أرض مغتصبة !

وفي قصيدة «طلع طلع» يقول الشاعر في المقطوعة الأولى:

طلع طلع  
جني اصطرع  
بيري ييس  
دلوي انقطع



المواطن فيقول:

يا ضارب «السوت والنكتاي» في الكرسي  
شوف خلي بالك ففي الكرسي أنا نفسي  
معي أنا الصوت أغلى الما مش هلسي  
باي بهوري وباجلس به أنا نفسي

وضارب السوت والنكتاي أي لا بس البدلة  
Suit وربطة العنق Necktie وهي إشارة إلى اللباس  
الغربي الذي كان يلبسه معظم أعضاء المجلس  
التشريعي. ويحذر الأعضاء من التقاعس فيقول  
باي أي سآي بهوري أي بزورق (من زوارق الصيادين  
العدينيين) وسوف أنا فسك على الكرسي.

### ديوان «يا هوه! .. الورد!» الجزء الثاني

هذا الجزء ما زال مخطوطا لم تنشر في كتاب  
وإن كانت القصائد قد نشرت في صحيفة محمد

الجهد من غير طائل، كما يفشل الإنسان في  
محاولة إضحاك الجمل بدغدغة بطنه بأصبعه.  
وفي قصيدة «المجلس التشريعي» يقول لقمان  
في المقطع الرابع مخاطبا النواب:

أنوعيا الوطن؟ ولا عياي الجن؟

إن كان عياي الوطن شوفا الوطن يعجن

قولولهم «نو» فما نشتيش «يس يس من»

واللي يحب الوطن يعرف يقول «لكن»

والشاعر هنا يحرض الأعضاء المنتخبين في  
مجلس نصف من المعينين ونصف من المنتخبين  
على أن يطالبوا بحقوق أبناء الوطن، وأن يتجرؤا  
ليقولوا للحاكم البريطاني «نو» أي لا No و«لكن».  
والوطن ما يشتيش أي لا يشتهي من يقول فقط  
«يس» أي نعم Yes ويجاري ضغوط المستعمر.

وفي المقطع الأخير من القصيدة يحذر عضو  
المجلس التشريعي في التهاون بالدفاع عن حقوق

علي لقمان «فتاة الجزيرة» أو صحف علي لقمان نفسه «القلم العدني» و«الأخبار». وفي هذا الجزء نجد معظم القصائد تتناول قضايا السياسة مثل قصائده: «قصة للناخبين» و«الأحزاب السياسية» و«سوء الانتخاب» و«المجلس التشريعي»، أو قضايا نقد للدوائر الحكومية مثل «ترخيصات سيطرة السيارات»، «إلى المسؤولين»، «لحم الدجاج»، «الكهرباء»، «يا بلدية عدن»، «غلاء الفواكه» و«القرنقح» (وهو مرض وبائي) كما يتحدث في كثير من قصائده كما في الجزء الأول عن الأكلات الشعبية كالخمير واللحج والخبز الطاوة والمطبق والمقرمش في معرض حديثه عن الغلاء والفقر. وهناك مواضيع شعبية أخرى. يقول في قصيدة «سوء الانتخاب» التي كتب تحت عنوانها: بمناسبة رشوة الناخبين:

شوفوا انتخاب الرجال

مش جاه وصاحب مال

كم من عقارب بجاه

كم من غني محتال

ما هيش عونطه ولا

هي كومنه تحتال

شوفوا المجالس تشا

يا ناس رجال ورجال

عشرين شلن باتروح

باتندموا بعدين

اللي يهب لك يشلك

عبد بالسنتين

تجي تقول له أشا

يضحك عليك يومين

تبكي تقول «أح» يقول

«لك ليش مش» أحين

والعونطة هي شبيهة بالأونطة في العامية المصرية التي تعني الاحتيال وهي من أصل يوناني. والكومنة هي الاستعراض والتباهي. ويبدو أن المرشحين كانوا يشتركون أصوات الناخبين بثمان زهيد يرمز إليه الشاعر بعشرين من الشلنات بل يشير إلى أن المرشح يستعبد من يشتري صوته بسنتين والسنت جزء من مئة من الشلن (وهو أيضا جزء من المئة من الدولار). وتشا تعني تشاء. وفي قصيدة «زنبيل الصيد» ينسج على منوال أغنية مصرية لكارم محمود عنوانها «منديلي الحلو.. يا منديلو» كانت منتشرة في زمن نشر القصيدة التي يقول في بدايتها:

زنبيل الصيد وزنبيل من شدة جوعي باغني له

يا سيد الزنايل فوق عودي طويل

على كتف نحيل وأنا أمشي وأميل

والناس ألحان يا سلام سلم

والصيد ألوان يا سلام سلم

من شدة جوعي بأجري له زنبيل الصيد يا زنبيل

والزنبيل جراب أو وعاء يحمل فيه، وفي عدن يصنع عادة من أوراق سعف النخل. وفي زمننا هذا يبدو أن الحوثيين في شمال اليمن يسمون أتباعهم من الهاشميين والساداة بـ«القناديل» بينما يسمون الآخرين من أتباعهم بـ«الزنايل» لامتثال بعضهم حمل الزنايل في الأسواق لمن يدفع لهم بسبب الفقر والحاجة، وقد دفع بالآلاف منهم وقود حرب. وكثير من هؤلاء رأينا جثثهم تترك ملقاة حتى تتعفن لعدم الاهتمام الكبير من قاداتها باستردادها على عكس جثث «القناديل».

وفي قصيدة «يا بلدية عدن» يتحدث عن حملة لتطهير البلاد من الذباب والبعوض وبالفعل

تمكنت عدن في أوائل الستينيات من القرن الماضي من القضاء على البعوض تماماً وكان المرء ينام دون الحاجة إلى شبكة تحميه أو رش مواد لطرد البعوض إلى أن جاءت ظروف الثورة وبدء انتشار البعوض يعود قبيل الاستقلال. أما الآن فحدث ولا حرج.

ياللي ضمار كدباب

واللا الضمار نامس

شوف الدباب دا ضمار

اللي يكون يابس

ما عاد يجينا الرقاد

وان جايجي تاعس

هدا دبابي يحنن

ما ينام جالس

ودي شطيطة تقبصنا وانا لابس

الى أن يقول :

بابكي عليك يا عدن كم

من عجائب فيك

كتن يطيروا ونامس

طار سع الديك

واللي يشوف الدباب فيبك

هنا بيكيك

هل انت بخار تمر

والقوصرة تحليك

يا بوي أنا يا عدن

من كل ما بيبيك

والضمار هنا السهم أو النصيب والنامس

هو البعوض (وسكان عدن لا يستعملون كلمة

بعوض بل كلمة نامس أو ناموس). والدباب هي

الذباب ولكن في لهجة عدن الذال عادة ينطق

دالا. تاعس أي بصعوبة ويحنن أي لم جنين أو

طنين. والكتن نوع من الحشرات صغيرة الحجم تقرص وتمتص الدم. وسع أي بوسع أو بحجم. والبخار هو المخزن أو المستودع التابع عادة للدكان. والقوصرة كيس مصنوع من أوراق سعف النخل أو القصب يحفظ فيه التمر.

وأخيرا هل يمكن أن نتخيل كم كان ابن عدن العاشق لعدن الشاعر علي محمد لقمان سيبكي لو عاش ليرى ما حل بها من عجائب مأساوية بحق، عادت بها من محل الصدارة في الجزيرة العربية إلى ما آلت إليه من التردّي؟ رَبِّهِ علي لقمان وأعاد لعدن واليمن الأمن والاستقرار.

#### المراجع

- \* علي محمد لقمان (1958)، ياهوه!. الورداء، مطبعة فتاة الجزيرة، عدن.
- \* علي محمد لقمان، ياهوه!. الورداء، الجزء الثاني، مخطوطة.
- \* عبدالله البردوني (1972)، رحلة في الشعر اليمني قديمه وحديثه، دار العودة، بيروت.
- \* د. عبد العزيز المقالح (1978)، شعراء العامية في اليمن، دار العودة بيروت.
- \* د. شهاب غانم (2002)، علي محمد لقمان نزيل عصيفرة ومختارات من شعره، مطابع إكسپرس، دبي.
- \* د. أحمد علي الهمداني (2006)، الشاعر علي محمد لقمان: الأعمال الشعرية والمسرحية الكاملة- الجزء الأول

#### الصور

\* الصور من الكاتب





## الحوارية النصية في أغاني الأطفال الشعبية

د. عبدالقادر المروقي - كاتب من البحرين

لا بد قبل الحديث عن أغاني الأطفال الشعبية من معرفة النمو النفسي والبيئي عند الأطفال، ومن ثم تحديد مفهوم صفة الشعبية التي وصفنا بها أغاني الأطفال، من حيث اللهجة العامية والشفاهة ومجهولية المؤلف.

ان العناية بالاطفال لم تقتصر على حضارة أو شعب أو دين دون آخر، فالجميع يجمع على مبادئ أساسية في التكون الفكري والثقافي والاجتماعي والبيئي للطفل، ومن ثم فإن هذه التكونات ما كانت لتنضج لولا انها اعتمدت لغة يتلاقى فيها التعبير والموسيقى لكي تستريح الأذان والنفوس لوقع الفاظها وأصواتها وحروفها.

ترى الكثير من الدراسات التي اهتمت بملاحظة نمو الطفل المعرفي والإدراكي أن الطفل يولد ولديه ميل للاكتشاف والتساؤل والبحث عن المجهول، في الوقت الذي ينجذب الى اللغة الايقاعية لتغذيتهم معرفيا وإدراكيا، كما أن المكون البيئي للطفل يعمل كعامل إمداد ومساعدة في الكشف عن الملكات الابداعية واحتضانها، ولعلي أرى أن البيئة هي الحاضن الأساس لتكوين شخصية الطفل وسبل اندماجه في المجتمع لاحقا كفرد مبدع وفاعل. ففي البداية يسمع الطفل أغاني المهد والترقيص التي يطرب لها وتستسلم لها كل جوانحه حتى يأخذه عالم الخيالي الى أفاق رحبة لتكون مملكتهم الخاصة، ومن هنا تبدأ علاقة الطفل بالكلمات ذات الرنين الموسيقي والإيقاعات الموزونة، وهي علاقة عضوية ايجابية ذات طابع ارتدادي بين دقات قلب الأم حينما يستقر في حضنها ليشعر بالأمان والاستقرار ودفع المحبة، مما ينعكس ذلك على اسرخته وتفاعله مع الأهازيج التي تشدو بها الأم إسعاداً له بغية إحاطته بهالة من التواصل الإدراكي والمعرفي.

فاذا كان شعر الوجدان يهز أفئدة الكبار وينقلهم الى عالم يتجرد فيه الانسان من عالم المادي المليء بالضوضاء، فإن أهازيج الأم وأغانيها ذات الطابع العفوي والتلقائي يرسم نهجا تربويا معرفيا تؤسس عليه فلسفة المجتمع وقيمته بكل أنواعها الدينية والأخلاقية والاجتماعية والعرفية، وهكذا تلعب البيئة الخاصة دورا رياديا وأساسيا في تنشئة الطفل

دينيا ورياضيا وفنيا وإبداعيا، وتمثل البيئة الفضاء المكافي الذي تتشكل في ذاكرة الطفل دون أن تفقد وهجها مهما تقدم العمر بالطفل، ومهما تغير الواقع الاجتماعي أو لامست يد التغيير عناصر تلك البيئة.

ومن هنا تتحدد حساسية العلاقة بين العامل النفسي والبيئة، وبين الثقافى والمعرفي، إذ أن تداخل تلك المكونات يمهد لمنجز حي ينفي الثبات والسكون «ليشكل مفهوما ثقافيا عاما يشتمل على المعرفة والعقائد واللغة والأخلاق والعرف والقانون، وكل القدرات والعادات الأخرى»<sup>(1)</sup>، وهكذا يبدو مصطلح الثقافة مصطلحا شاملا عاما لا يندرج تحت تصنيفات علمية جامدة، ولعلها خصيصة مفتوحة أنتجت هذا الإرث الإنساني العابر لكل الحضارات بمختلف تلاوينها الإبداعية.

إن القول بأهمية الثقافة في بناء الإنسان لا يمكن أن يتحقق إلا إذا تحققت وسيلة الإتصال الصحيحة، وهذه الوسيلة هي اللغة، وهي ذلك النظام القائم على رموز وعلامات، إذ من خلاله تتم عملية التفاهم والتعامل في إطار مؤسس على الأصوات والألفاظ والصيغ والتراكيب والقواعد، إن هذه المنظومة تحفز المتعامل بها على التعبير عن دلالات معينة تعبر عن فكره ومشاعره وما يحتلج في صدره من أحاسيس سعيدة أو حزينة، فهي مرآة تستقر على سطحها صورة من طباعه لتشخص بوضوح واقعه الفكري والسلوكي والإنفعالي. هذه هي اللغة بوظيفتها المجردة، أما اللغة بوظيفتها الشعرية فإنها تتخذ مسارا مختلفا عن ذلك المسار، إذ يرى الشاعر ما لا يراه غيره، ويشعر بما لا يشعر به أحد سواه، فلم بصيرته الثاقبة وشعوره المرهف الذي ينفذ به الى ما لم تنفذ اليه اللغة العادية وتمثله أو تصوره وتعبر عنه، ينفذ الى الزمان اللامحدود ليكشف عن «الإمكان أو الإحتمال، أي عن المستقبل، والمستقبل لا حد له»<sup>(2)</sup>.

وهكذا نجد أن لغة الشعر لا تقف عند حد التعبير فحسب، بل تتجاوزه الى الإبداع

الشعبية بشكل عام في المجتمعات العربية والمجتمع البحريني على وجه الخصوص.

أما وسم أغاني الأطفال بصفة الشعبية يعني أن هناك أغاني ليست بالشعبية، أي الأغاني التي تمر تأليفها مؤخراً عن طريق مؤلف مختص يوجه فيه نظمه نحو قضية معينة يراد إيصالها إلى فئة معينة من الأطفال، فهي أغان ذاتية.

إن الأدب الشعبي بشقيه الغنائي والقصصي أدب عالمي يعبر عن مكنونات الشعوب النفسية والأخلاقية والعقائدية، فهو كنز لا ينضب، وهو رافد مهم في التراث الإنساني، وذلك لأنه نابع من الوعي واللا شعور الجمعي. إن تحليل نشاط اللا شعور الجمعي للشعوب يحتاج إلى كثير من الدراسات المعمقة القائمة على التتبع والإستقصاء والشمول للوصول إلى أبعاد الدلالات الناتجة عن المنجز الشعبي، وعلاقة تلك الصياغات الأسلوبية المستعملة في الواقع اليومي بالجزور النفسية والتوجهات الروحية، والتي غدت فيما بعد إلى تكون أشكال أدبية وضعت تحت مسميات شعبية كالأسطورة والخرافة والحكاية الشعبية والمثل الشعبي والأهروجة الشعبية والأغنية الشعبية.

وعلى ضوء ما سبق يصبح الأدب الشعبي رافداً من روافد التراث لكل أمة يؤرخ ويفسر ويحتزل أحداثاً، لتؤسس مرجعية فكرية تنطلق منها الأجيال في بناء حضارتهم في حالة من التلاؤم بين النفسي والموضوعي مبرزة جوارها بما يجسد إحياءات الخطاب الشعري والخطاب الحكوي والقيم التعبيرية فيه، مستخدمة كل آليات الحوار النفسي المباشر والتراسل الشعوري غير المباشر.

كان ذلك مهاداً نظرياً حاولت من خلاله تأسيس منطلق علمي يسهل من خلاله البحث في ماهية أغاني الأطفال الشعبية في المجتمع البحريني، وتحليل اللغة الغنائية المستعملة آنذاك في فصيحها

والإستكناه الباطني بغية تحفيز الداخل وبعثه ليستوي على الصورة التي نراها في اللغة الشاعرة، فهي كما يقول أدونيس «إنها تيار تحولات يغمرنا بإيحائه وإيقاعه وبعده، هذه اللغة فعل، نواة حركة، خزان طاقات، والكلمة فيها من حروفها وموسيقاها، لها وراء حروفها ومقاطعها دم خاص ودورة حياتية خاصة»<sup>(3)</sup>.

وهذا يقودنا لتحسس لغة الطفل ومدى استيعابه لها وتوظيفه لدلالاتها في مستوياتها الأولى، انطلاقاً من النمو اللغوي عند الطفل، ففي هذه المرحلة تتأسس ظاهرة فهم معنى الكلام الموجه إليه دون محاولة التعبير عن ذلك الفهم، على أن هناك جانباً آخر يبدأ بالتمييز وهو تكوين المفاهيم، ومحاولة التعبير عنها باللفاظ، ويقدر ما تتراكم الحصيلة اللفظية وتزداد ثراء، فإن قدرة الطفل على توظيفها في التفكير والتعبير تتسع وتزداد لتشكل فضاء تتداول فيه الأفكار، «ومن ثم فإن تقدم الفكر مرتبط أشد الارتباط بثراء اللغة، كما أن ضحالة اللغة وتخلفها والفقر في الألفاظ هي من العقبات الرئيسية في طريق التفكير ونموه ورفقه وتطوره»<sup>(4)</sup>.

نريد أن نصل من ذلك إلى القول بأنه بالرغم من حداثة عمر الطفل في الطفولة المبكرة ألا أن مرحلة الخيال تبدأ في التحكم في تعاطيه مع الحقيقة والعقل، إذ أنه يتقمص شخصيات معينة ويحاورها بمنطق يفهمه ويجعلها تفهمه، وباتساع خياله تنمو معرفته وتزداد خبرته، وعليه تتوسع آفاق ثقافته، هذه مسلمات لا يجحد عنها مجتمع دون آخر، سواء كان مجتمعاً قديماً أم حديثاً.

ولأهمية هذه القضية، قضية النمو النفسي والبيئي واللغوي عند الطفل حاولت إلقاء الضوء وبشيء من التفصيل والتحليل لإبراز تلك المظاهر التنموية التي تؤسس لمعرفة فلسفة الأغاني

وعاميتهما، وفي الوقت ذاته إستكناه الشفافية والتوهج والحضور، وإدراك خلجات النفس في تأديته تلك الأغاني سواء كانت فردية أو جماعية.

إن أغاني الأطفال الشعبية ليست أغاني للتسلية واللهو فحسب بل إنها منتج يحمل في طياته تربية إبداعية تقوم بدور مهم في تنمية الفكر الإبداعي والتطور الذهني عند الأطفال، إذ أنها تسهم في التعرف على مشكلاته الخاصة بشكل إيجابي وصولاً إلى تلمس الحلول المفترضة وتصورها بأسلوب موضوعي. وهذا ما يساعد الطفل إلى تنمية خياله بطريقة سليمة، ولعل ما يقوم به الأطفال من ألعاب مصحوبة بتلك الأغاني يتيح لهم الفرصة للتجريب واكتناه ما يحيط في بيئتهم من خلال المفردات والعادات السائدة في مجتمعهم.

إن الإنسياق في تلك الممارسات الطفولية تعمل على إبراز الفروق الفردية بين الأطفال وتعميق قدرات الطفل واستعداده في تنمية وعيه وتعاطيه مع عالمه الطفولي من خلال إحساس بالمشكلات التي يتعرض إليها في محيطه والدفع به إلى البحث عن الحلول المتوافقة مع رؤيته. ومما لا شك فيه أن القيمة الإبداعية في أغاني الأطفال الشعبية تمثل محورا أساسيا فيها لما تحمل في مضمونها من قدرة الطفل على الملاحظة الدقيقة واستثمار القيم السلوكية كالصبر والإصرار المتواصل لبلوغ الهدف وتحمل المصاعب.

لقد اتسم المجتمع البحريني في تشكيله الأول في بدايات القرن العشرين بالبساطة والعفوية القائمة على الخبرات المكتسبة من التعايش اليومي في إطار من المحددات الدينية والمجتمعية. إن المجتمع البحريني مجتمع ساحلي في أغلبه، ووزاعي في بعضه القليل، ولقد فرض عليه هذا التصنيف المهني خصائص معرفية أثرت بشكل

عميق في إثراء موروثه الشعبي، كما أن تواتر الموروث وتأثره بالموروثات الشعبية في منطقة الخليج قد شكل عاملاً آخر لتلاقح الموروثات واستقرارها في بيئة مثل بيئة المجتمع البحريني آنذاك، إذ أنه يمثل بيئة متقدمة عن تلك البيئات في المجتمع الخليجي، وذلك للنشاط التجاري الذي تميزت به البيئة البحرينية.

إن تنامي نشاط الغوص وانخراط جل الرجال في تلك المهنة طلباً للرزق بالرغم من المتاعب والمشاق التي كانت تواجههم، جعلت اللحمة الاجتماعية ضرورة من ضرورات الحياة، وانفتح المجتمع بعضه على بعضه لتتمحور هيكلته في المفتوح / المغلق، المفتوح اجتماعياً بين أفرادها وأسره مزيلا كل العوائق المسببة في تعاضده وتكاتفه في مواجهة المجهول، والمغلق في آن واحد على كله دفعا لكل ما من شأنه أن يخلق شرخاً في بنية المجتمع.

إن تركيبة البناء المجتمعي على النحو الذي ذكرت قد أفرزت ثقافة معينة أساسها القيم الدينية والأخلاقية والاجتماعية، فكانت تلك المعايير محركاً للتربية ومنها جاسار عليه أبناء تلك الفترة. يقول جان بياجيه «إن الهدف الأساسي من التربية هو خلق رجال قادرين على صنع أشياء جديدة، ولا يقومون فقط بتكرار ما صنعتهم الأجيال السابقة، رجال مبدعين، مبتكرين، ومكتشفين»<sup>(15)</sup>.

لقد شكّل غياب الرجال في الغوص لمدد طويلة وبروز مجتمع نسائي في معظم أوقات السنة إلى إبداع ثقافة خاصة بتربية الناشئة من خلال أدب يكون مداركهم وينمي قدراتهم العقلية والخيالية والعاطفية، يتسم بالسهولة والوضوح والخلو من التعقيد متناغماً مع مفاهيم الطفل في نموه وقدرته الاستيعابية. وقد تمثل هذا الأدب الطفولي في مظاهر عدة عكست البيئة والمجتمع البحريني، فمن أبرز تلك المظاهر:





### الحكاية الخرافية

تكوين الطفل بدون وجود المجتمع الحاضن لهذه الثقافة، من هنا نجد أن تلازما وتداخلا قد نشأ بين محتوى تلك الأغاني وثقافة المجتمع، الأمر الذي أكدته معظم الدراسات والكتابات الثقافية والاجتماعية والانثروبولوجية.

في دراستنا لأغاني الأطفال الشعبية سنحاول إلقاء الضوء التحليلي على هذه الأغاني من خلال دراسة الظاهرة أو الظواهر السائدة في تلك الأغاني وبعدها الدلالي والمعرفي، وقد اعتمدنا في هذه الدراسة على كتيب مهرجان التراث الحادي عشر «الألعاب الشعبية» والصادر عن إدارة الثقافة والتراث الوطني بوزارة الأعلام بملكة البحرين، إذ اتسم جمع المادة الشعبية بالمنهجية، لاسيما أن هذه الأغاني الشعبية توارثت إلينا شفاهيا، الأمر الذي يجعل تسجيلها وتوثيقها أمرا في غاية الصعوبة.

ومما لا شك فيه، إن قراءة التراث تستلزم منهجا يقوم على النظر في الجانب النفسي في تفسير التراث، وعلى النظر في الجانب الخارجي

«وفيها يقف عالما - الحكاية الخرافية - وجها لوجه أمام عالما الواقعي، وهي ترفض عالما لأنها تحمل محله عالما أجمل وأكثر بهاء وسحرا، كما أنها تصور الأمور كما يجب أن تكون عليه في حياتنا»<sup>(6)</sup>. وليست الحكاية الخرافية بمصطلحها الأدبي هذا ببعيدة عن الحياة الشعبية أو الحياة البسيطة التي كان عليها المجتمع البحريني في العقود الأولى من القرن العشرين، فقد لعبت «الحزاوي» وهي جمع لمفردة «حزاية» دورا كبيرا في تربية الأطفال وإمدادهم بالقيم التربوية والأخلاقية بمفهوم ذلك العصر وعرفه سواء كانت تلك الحزاوي ترغيبية أو ترهيبية، فهي في نهاية الأمر تسد فراغا فكريا وفنيا.

### أغاني الأطفال

إن أغاني الأطفال الشعبية ترسم جانبا من جوانب ثقافة المجتمع وفكره، ولعل ما كان بالإمكان استمرار أغاني الأطفال وتأثيرها على

بما يحملها من مؤثرات خارجية، سواء كانت بيئية أو اجتماعية أو اقتصادية تعمل على تشكل الظاهرة المعرفية للتراث.

«ويعد اللعب ظاهرة طبيعية وفطرية لها أبعادها النفسية والاجتماعية، لأنها نشاط يمارسه الطفل دون أية ضغوط عليه من البيئة المحيطة به، والمتضمنة في بيئته العائلية والاجتماعية وفي الطبيعة. وهذا يشير إلى أنه نشاط تلقائي حر ومستقل ومرتبطة بالفراغ وبالوقت، كما أنه يرتبط بالصحة والنمو والتطور، إذ يعد جزءاً متكاملًا من حياة ونمو الطفل، فاللعب والنمو مرتبطان ومتداخلان ومتفاعلان تجمعهما علاقة وثيقة ودائمة. وتتعدد مستويات اللعب وفقاً لمستويات نمو الطفل، إذ أن أشكال وأنواع اللعب ترتبط ارتباطاً وثيقاً بمراحل نموه»<sup>(7)</sup>.

ومهما يكن من أمر فإن البيئة الاجتماعية حددت ثوابت تنظم الحياة الاجتماعية بناء على الطبيعة التركيبية للمجتمع مما انعكس بدوره على طبيعة ومحتوى المنتج الفكري آنذاك، فقد تم على أساسها تصنيف أغاني الأطفال الشعبية إلى تصنيفات عدة وهي كالآتي:

- \* أغان استعراضية تختص بها البنات تشتمل على أصوات وحركة وإيقاع.
  - \* أغان استعراضية يختص بها الأولاد وتشتمل أيضاً على صوت وحركة وإيقاع.
  - \* أغان استعراضية يشترك فيها الأولاد والبنات وتشتمل على صوت وحركة وإيقاع.
  - \* أغان يرددتها الجنسان الأولاد والبنات ولكنها تخلو من الحركة وتكتفي بالصوت والإيقاع.
- إن التصنيف السابق لم يكن تصنيفاً اعتباطياً، بل إنه يقوم على اعتبارات تربوية تتخذ من الجنس والعمر أساساً تنطلق منه، وتهدف في

الوقت ذاته إلى غايات تربوية وتعليمية، كما إنه لا بد من الإشارة إلى أن تلك الأغاني لم تخل من أغان غايتها المرح واللهو الخالص تهدف إلى تجديد النشاط الذهني وتفريغ الطاقة المتأججة عند الأطفال، وهكذا نجد أن ذلك الفن - أغاني الأطفال الشعبية - أصبح ضرورة ملحة ونبعا فياضاً وطاقمة متمكنة وطريقاً إلى المعرفة وقوة تشمل جميع ملكات الإنسان في محاولة التمسك بقيمتين هما: الذات الخلاقة، والواقع المعاش.

نتناول في هذا القسم من الدراسة ملامح هذا المنجز الغنائي بصفته الشعبية وذلك من خلال انتقاء بعض النماذج لبيان قراءة التواصل والتفاعل مع النص والوعي به ورصد الظاهر اللغوي بين العامي والفصيح.

#### 1 - لعبة خويط البرسيم :

هذه إحدى الألعاب الشعبية التي تختص بها الإناث دون الذكور، وتشتمل على صوت وحركة وإيقاع، وهي لعبة تحتاج إلى ثلاث فتيات يقمن بدور رئيس، إذ تحمل اثنتان منهما الثالثة على أيديهما بطريقة معينة وسهلة تتيح لهما رفع الفتاة الثالثة، وتبدأ الفتاتان اللتان تحملان الفتاة الثالثة بترديد هذه الأغنية:

- الفتاة الأولى : على اخويط البرسيم .
- الفتاة الثانية : أني أعذل العروس .
- الفتاة الأولى : على اخويط البرسيم .
- الفتاة الثانية : أني أمشط العروس .
- الفتاة الأولى : على اخويط البرسيم
- الفتاة الثانية : أني أسبح العروس .
- الفتاة الأولى : على اخويط البرسيم
- الفتاة الثانية : أني ألبس العروس .
- الفتاة الأولى : على اخويط البرسيم .

الفتاة الثانية: أني أدھن العروس .

الفتاة الأولى: على اخويط البرسيم

الفتاة الثانية: أني أعجف العروس .

الفتاة الأولى: على اخويط البرسيم

الفتاة الثانية: أني أعطر العروس .

الفتاة الأولى: على اخويط البرسيم

الفتاة الثانية: أني أجلس العروس .

الفتاة الأولى: على اخويط البرسيم

الفتاة الثانية: أني أغني للعروس .

كما وردت هذه اللعبة بصيغة أخرى على النحو الآتي:

أنا اخويط لبرسيم وأنا مشك اللولو

أنا اعطية ربي وأنا الخير في أرضي

أنا اخويط لبرسيم وأنا مشك اللولو

إن نسقية البناء اللغوي تبدو واضحة في هذه الأغنية إذ تسير في متوازيات تحفز العقل على تصورها والسيطرة عليها، كما أن الانتقال من سطر شعري إلى آخر يخلق نوعاً من البهجة والسرور في إبراز الأنساق المتماثلة في دلالاتها الفاعلة (أنا أعدل - أنا أمشط - أنا أسبح - أنا أدھن - أنا أعجف ... الخ) ولعل سمة الحوار التي تسود معظم الأغاني الشعبية عند الأطفال تؤكد مفهوم التواصل القائم على التبادل اللفظي الحاصل بين ذات متكلمة تنتج ملفوظاً موجهاً إلى ذات متكلمة أخرى، أي إلى محاور يستدعيه للإنصات و / أو تقديم جواب مباشر أو ضمني.

يترافق الخطاب اللغوي للنص مع حمولته المضمونية، إذ أن (اخويط البرسيم) الذي يعني خيط الحرير هو نقطة الارتكاز في هذا النص، فاجتماع الحرير مع اللولو في تخيل ذهني عند

الفتيات في احتفالية للزواج يمثل تطلعاتهن في الحياة الزوجية والسعادة التي يحلمن بها، وذلك تعويض لما يعانينه من شقاء وعناء الواقع .

## 2 - لعبة هدوا مسلسل:

وننتقل إلى نموذج آخر وهو من الأغاني الإستعراضية التي يشترك فيها الأولاد والبنات وتشتمل على صوت وحركة وإيقاع، هذا النموذج هو لعبة (هدوا مسلسل) وهي لعبة يشكل فيها الأولاد نصف دائرة، ويقومون باختيار أحدهم ليمثل دور الوحش الذي قيد بالسلاسل في مخيلتهم، وهنا يبدأ الأولاد في ترديد هذه الأغنية:

المجموعة: هدوا مسلسل هدو .

الفرد: ترى هو ياكم .

المجموعة: هدو .

الفرد: ياكل عشاكم .

المجموعة: هدو .

الفرد: في يده بيضة .

المجموعة: هدو .

الفرد: بيضة عطاني .

المجموعة: هدو .

الفرد: لي ياتكم (جاءتكم) الجلبة  
(الكلبة) البيضاء لا تخافون .

المجموعة: لا .

الفرد: لي ياتكم الجلبة الحمراء لا تخافون .

المجموعة: لا .

الفرد: لي ياتكم الجلبة الزرقاء لا تخافون .

المجموعة: لا .

الفرد: لي ياتكم الجلبة السوداء لا تخافون .



المجموعة: لا .

الفرد: لي ياتكم أم السلاسل والذهب فضو..

تتسم هذه اللعبة - كما تميزت اللعبة السابقة التي تحدثنا عنها - بحوارية التواصل بين المرسل والمرسل اليه، في توازن إيقاعي ونغمي، تتدرج فيه المحفزات الدرامية في شكل تصاعدي حتى تصل إلى قممها ومن ثم تبدأ في الهبوط مخوفة العقدة الدرامية، كما إن التناغم بين الألفاظ وبين دلالاتها يخلق نوعاً من التوجيه التربوي في بناء شخصية الطفل، فالمعجم اللغوي لأغنية هذه اللعبة يتمثل في (سلسلة وتعني الوحش المقيد بالسلاسل الذي يهدد من أمامه، «هدو» وتعني اطلقوا سراح هذا المقيد، «الجلبة» وتعني الكلبة ووصفها بعدة ألوان متدرجة من اللون الفاتح البهية إلى الحمرة وهو لون داكن عن الأبيض ومن ثم الزرققة وهو أكد كنه ومن ثم السوداء وهو لون نقيض الأبيض الذي بدأه في أول الأوصاف، ولفترة لا تخافون وتكرارها) فمن خلال النظر في مفردات هذا المعجم اللغوي نجد أنها توجي بدلالات الصراع الذي يقابله التحدي، مما يخلق تأسيساً معنوياً في فضاء الطفل الذهني بعدم الإستسلام والخوف من الجهول، بل

مقاومة الخوف والعمل على إزاحته في تعاضد جماعي، وهذا معادل تعويضي لغياب المؤسسة التعليمية آنذاك .

أما أغاني الأطفال الشعبية التي تخلو من الحركة ويغنيها الأولاد والبنات فهي كثيرة، ولكننا سنختار أنموذجاً نفهض بتحليله لاستكناه جمولاته الدلالية ومضامينه التربوية.

### 3- أغنية اللومية:

وهي أغنية شعبية يرددونها الأطفال، ولا تحتاج إلى عدد كبير من الأطفال ولا كيفية معينة، هو ترديد يضيف المرح والطرفة على المؤدين، تقول كلمات الأغنية:

لومية خضرة خضرة

في يد عبد الرحمن

ايقشرها عبد الله

ويكلها سلمان

سلمان يا خوشيخة

يا املقط الحويت

ايلقطه في قلاني

وايبيع في الكويت





وهكذا نجد أنّ تناغماً طبيعياً يبرز من خلال الإيقاع الطبيعي في اللغة والترميزات الصوتية المترجمة في ألفاظ هذه اللغة لتؤثر في وجدان المتلقي والمرسل في آن واحد.

إنّ قراءة النص قراءة تأويلية تواصلية تنتج دلالات تكشف عن حالة الصراع النفسي المتمثل أحياناً في الحرمان وأحياناً أخرى بالتمايز والتسلط بين أفراد المجتمع، فاللومية الخضرة وهي (الليمون الأخضر) رمز لطراوة الحياة وجمالها، وقد يحرم منها إنسان آخر لتكالب غيره عليها، ويتضح ذلك من حرمان سلمان أخو شيخته من الحصول على اللومية الخضرة مما دعاه إلى جمع الحويث في قلائي وبيعها في الكويت، ومظهر آخر من مظاهر الحرمان هو أن تلك البنت قد تحنت مرة واحدة ولم يؤثر لون الحناء في يدها، بينما وضع الآخرون الحناء مرتين إمعاناً في بيان أثر لون الحناء في اليد بشكل جميل وجذاب، الأمر الذي دفع بالبنت إلى اتخاذ قرار باعادة الحناء مرة أخرى أسوة بيقية البنات نكالا بزوجته أيها التي حرمتها من ذلك، وهنا تبرز - من خلال نص الأغنية - ظاهرة زوجة الأب التي تكنّ العداوة والبغضاء لأولاد زوجها من سيدة أخرى.

إنّ عالم الطفولة في التراث الشعبي يأخذ بعداً

كل العرب تحنوا

حطوا على طرقين

وانا يا لبنية واحد

ولا صبغ لي زين

أروح بيت أبوي

واحط لي عشرة

واحرمت أبوي

أرويه الخنفرة

إنّ انسابية لغة هذه الأغنية تستميل الطفل إلى ترديدها واللهو بها، وإنها - أي انسابية اللغة - ناتجة عن تضافر مجموعة من العناصر الفنية في النص، فالأسطر الشعرية تنتهي بقافية خفيفة تتكون من ساكن ومتحرك كما هو واضح في نهاية السطر الأول عبد الرحمن - سلمان (1 + ن .. ساكن + متحرك) الحويث - الكويت (ي + ث .. ساكن + متحرك) وهكذا يسير النص حتى نهايته، إضافة إلى ملازمة اللغة لذهن الطفل، إذ أنها تشكل عناصر مكونة لبيئتهم سواء كانت عناصر بشرية (عبد الرحمن، عبد الله، سلمان، شيخته) أو عناصر بيئية (الحويث - الليمون - الحنفية).

خياليا تتابعيا في مشهديات الشخصوف فضاءاتها المتعددة، فتعمل على شحد خيال الطفل وتطلعاته، فالتلبس بالخيال فعل ناشط يحفز ذهن الطفل ويندفع به الى الجموح والتيقظ والاندفاع نحو الأسئلة الحياتية المتعددة التي تثير فضوله بغية إثراء عالمه الصغير .

#### 4 - أغنية حمامة نودي نودي :

بنيت على سياق تتابعي :

حمامة نودي نودي سلمي على سيودي  
سيودي راح المكّة وإيجيب عيش العكّة  
وإحطه في صندوق صندوق مال مفتاح  
والمفتاح عند الحداد والحداديّ افلوس  
وافلوس عند العروس والعروس تي اعيال  
ولعيال يّبون حليب والحليب عند البقر  
والبقر يّبون حشيش والحشيش يّي مطر  
والمطر من عند الله قوم صلّ ما عبّر  
قوم تغده هيه والله

ويردد أطفال القرى في البحرين هذه الأغنية بصورة مغايرة شيئا ما .. إذ تقول الأغنية :

حمامة نودي نودي سلمي على سيودي  
سيودي راح مكّة وإيجيب عيش عكّة  
وإحطه في الصواني صواني يا اخواني  
بيت لعجيز احترق صبوا عليه قطرة مرق  
يا فاطمة بنت النّي اخذي كتابش وانزلي  
على محمد او علي لا إله إلا الله

كما وردت أغنية أخرى في السياق نفسه ولكن بصورة أخرى، إذ وردت في شكل حكاية يتسم بالحوار بين البنت والأم :

البنت : يمه أبي لقمة  
الأم : اللقمة في الرمة والرمة تي حطب  
البنت : النخيل تي قدوم  
الأم : النخيل تي قدوم  
البنت : القدوم عند الحداد  
الأم : الحداديّ فلوس

البنت : الفلوس عند العروس  
الأم : العروس تي رجل والرجل يّي ولاد  
والولاد يّبون حليب  
البنت : الحليب من البقر  
الأم : البقر تي حشيش  
البنت : الحشيش من الجبل  
الأم : الجبل يّي مطر  
البنت : المطر من عند الله  
الأم : لا إله إلا الله  
محمد يا رسول الله علي يا ولي الله

إن الأغنية السابقة بنمطيتها المختلفة في الشكل تمثل شكلا من أشكال التناص النصي من حيث بنيتها اللغوية ودلالاتها المعنوية، كما يبرز التواصل الحوارية جليا في النصوص السابقة، إذ تستثمر تلك النصوص منظومة كبيرة من السرد الحكائي التي ترشح عن الذاكرة الجمعية، وبالرجوع إلى البنية الدلالية للغة النصوص السابقة نجد أنها تنتهي بمحمولة دلالية تكمن في خفاء وراء مشهديات حوارية جعلت من الفعل قيمة رئيسة للحدث للإشارة إلى البعد التوجيهي بعيدا عن التعقيد والتغميض الذي يشوش وعي المتلقي (الطفل). فالفعل المضارع بمفهومه الطلبية (يبي) أي يريد يفصح عن الحاجة لما يطلبه،

والغنائي صيغ في لغة نابغة من البيئة البسيطة ومن خصائصها، مما جعل اللغة تنحو المنحى نفسه في اختيار لغة الطفل حسب مراحل نموه مع التنوع التدريجي لهذه اللغة، إذ انعكس ذلك على الألفاظ والتراكيب اللغوية في عفويتها كأغنية لعبة (قوريا شويب) حين تتحلق البنات في دائرة وتمثل إحداهن دور الرجل العجوز وهن يرددن:

قوريا شويب .. قوريا شويب .. عن التنور

فيرد الشايب:

سري عايب .. سري عايب .. ما اقدر أقوم

الشايب: بيت عندها ذي

المجموعة: هي والله

الشايب: عطتني محبس

المجموعة: هي والله

الشايب: ضاع في الملعب

المجموعة: هي والله

الشايب: وانا ألعب

المجموعة: هي والله

وهكذا إلى أن تنتهي الأغنية، فالألفاظ المستخدمة نابغة من البيئة وفي الوقت ذاته تلامس ذهنية البنات، إذ أن التنور ملازم للبيئة الشعبية، كما أن تصغير الألفاظ ظاهرة مألوقة آنذاك ويقصد بها التلميح والدلالة على القرب وكسر الحواجز بين المتكلمين، كما تمتاز اللغة بالتكرار في الألفاظ والتعابير والبعد عن الصياغات المجازية .

أما الأسلوب فقد سيطرت عليه المباشرة والوضوح والبعد عن التكلف إلى الدرجة التي تشعر المتلقي حين يسمع تلك الأغاني أنه حقيقة يعيش تلك الفترة بناسها ويينتها، وإن هذه الأغنية أو

والتي تمثل ضرورة من ضرورات الحياة، ولعل اجتماع العناصر المكونة للحياة والمتمثلة في المطر والحليب واستمرارية النسل والإصرار على طلبها حتى تتحقق الطموحات يدعم الموقف الإيماني عند الأطفال وذلك من خلال الوصول إلى نهاية البحث عن من يملك مغاليق الحياة ليصلوا إلى النتيجة الحتمية وهي أن كل ما في الكون هو من عند الله، ويرسم التدرج في الطلبات من البسيط إلى الصعب ثم إلى الأصعب وهكذا، صورة الواقع وهي تجربة ضربت بجذورها في وجدان الشعب، لتبقى ميراثا يتوارثه الأبناء عن الآباء.

### خصائص أغاني الأطفال الشعبية

إن غاية البحث في تراث الأغنية الطفولية الشعبية هو اكتشاف قيمة وفاعلية هذا التراث، وتعميق المعرفة بمكوناته وأبعاده ووظائفه بغية إيجاد قناة تواصلية تمتد الجيل الحاضر بالقدرات الإبداعية والتفكيرية، وتنمية الخيال وإفساح المجال له في التعبير الهادف.

وعندما يمعن المرء النظر في الإبداع الشعري في تراثنا الشعبي يجد أن هذا النتاج يمثل فلسفة تربوية واجتماعية ودينية وأخلاقية، ولا مناص في هذا الصدد من الإلماع إلى الخصائص المتعددة التي اتسمت بها أغاني الأطفال الشعبية من حيث اللغة والأسلوب والمحتوى والدلالة .

#### 1 - اللغة والأسلوب:

لقد تميزت أغاني الأطفال الشعبية بمجهولية المؤلف، وتناقلتها الأجيال جيلا بعد جيل مشافهة إلى أن وصلت إلينا ودونت في كتب وأقيمت حولها الكثير من الدراسات. إن هذه المزية (مجهولية المؤلف) أعطت مساحة واسعة ليتحرك النتاج الإبداعي دون أن ترقبه عيون اللغة أو أن يخضع لديوان المحاسبة في التعبير، لذا نجد أن الإبداعي



إذ تقوم مجموعة بتمثيل دور الغنم وتقوم واحدة بتمثيل دور الذئب، وأخرى تقوم بدور الأم فتختبئ الغنمات وراء أمها في مواجهة الذئب ليدور هذا الحديث التصوري الذهني:

الذئب : أنا الذئب باكلكم

الأم : وأنا أمكم بحميكم

الذئب : أنا الذئب باكلكم

الأم : وأنا أمكم بحميكم

الذئب : كش كش غني

الأم : والله ما تاخذ ولدي

الذئب : كش كش غني

الأم : والله ما تاخذ ولدي

نستطيع من خلال التمعن في الكلمات وتربطها في سياق تصوري أن نلاحظ مدى تمتع الأطفال بقدرتهم على ممارسة طفولتهم السعيدة أو التعيسة أو الفوضوية بانطلاقهم نحو عوالم خاصة يتسامرون وإياها مخترقين بها آفاقاً رحيبة تخرج مكنوناتهم التصورية من دون أية قيود، وفي الوقت ذاته تشكل ملامح نموهم النفسي، وبشكل الخيال الطفولي في أغاني الأطفال جزءاً كبيراً من المساحة الإبداعية مما يجعلها قادرة على إستيعاب

تلك هي كلام الناس المتداول في يومياتهم . ولعل العلاقة الحميمية تبدو واضحة بين المؤلف المجهول واللغة التي تمتزج بالكثير من التصورات التي تواكب سير زمن ولادة نص الأغنية، وهكذا تبدو نصوص الأغنية الشعبية للأطفال عادية في لغتها بعيدة عن أفكار وصائية منمقة، مما جعل لغة تلك الأغاني تعيش في وجدان الشعوب في مجتمعاتهم، والمجتمع البحريني خاصة.

ومما لا شك فيه أن تمازج الفصحى في الأغنية الشعبية باللهجة العامية أضفى عليها ثراء وحضوراً ترسخت جذوره في نفوس أطفال تلك الفترة حتى حملوه إلى من بعدهم تجربة متميزة ترسم لوحة العلاقات المتجذرة في أعماق تربة المجتمع حتى أضحت ناموساً يقتني آثاره جيل المستقبل.

## 2 - المحتوى والدلالة :

في سياق قراءة أغاني الأطفال الشعبية استوقفتني ملاحظة شديدة الأهمية، وهي حضور الخيال البسيط ولا أعني به الخيال الرومانسي، وإنما إن جاز التعبير انطلاق تصور الذهن في دائرة المعطيات والموروثات والبيئة.

ولعل لعبة ( أنا الذئب باكلكم ) توضح ذلك التصور الذهني الذي يسيطر على الأغنية الشعبية عند الأطفال، وهي لعبة تلعبها البنات،



يبد الله سبحانه وتعالى لتكون نهاية الأغنية:

والطر من عند الله قوم صل ما عبر

قوم تغدى هيى والله

أو كما جاء في أغنية الأصابع، حين يدور الحوار حول إحدى القيم السلوكية وهي الأمانة، بين طفلين باستخدام الأصابع، إذ تقول بعض مقاطع الأغنية:

يثني الطفل إصبعه الوسطى ويقول:

هاذي تقول من عند الله

ويثني الإصبع السبابة الى الداخل ويقول:

هاذي تقول استغفر الله

ويتلون المعجم اللغوي للبعد الديني بذكر النبي ﷺ والشعائر الدينية كالآذان والصيام وزيارة بيت الله - أي زيارة مكة - وغيرها، كما ويلعب البعد الديني دوراً أساسياً في تربية النفس ويسد في الوقت ذاته فراغاً تعليمياً يحتاجه الطفل آنذاك لغياب المؤسسات التعليمية الرسمية والنظامية.

أما البعد السلوكي والتربوي فإنه يمثل العلاقة بين النظر والعمل في التصور التراثري لثقافة المجتمع البحريني آنذاك، والتي من خلالها تتجلى صورة التعبير عن القيم، وذلك لتمازج الثقافة ذات الصلة الوطيدة بالقيم والأخلاق، ولعل الفطرة السليمة التي سادت مجتمع البحرين البدائي قد ساعدت على التهذيب، فكانت مصدر الملكات الخيرة، إذ أن هذه الفطرة هي الإطار الحيوي لاستقبال المؤثرات الخارجية التي تعمل على دعم وتعزيز السلوك عند الطفل.

ويرز في ذلك الكم الهائل والمتنوع من الأغاني الشعبية مظاهر سلوكية وقيم تربوية تتملك الحواس وتفجر الطاقة الإبداعية، فأغنية لعبة (أنا الذيب باكلكم) تجسد مفهوم التضحية



مضامين ودلالات مختلفة من حيث الأشكال أو الصور التي تتبدى في فضاء الأغنية.

وأما الملمح الدلالي في أغاني الأطفال الشعبية فقد أصبح دالاً تاريخياً، وعلامة وجود معنوية، ورمز أصالة، وهي حقائق أصبحت تدافع عن وجودها بعد تجذرها في الذاكرة الجماعية، وعليه، فإن كل أغاني الأطفال بأنواعها المختلفة - أعني المتلازمة لألعاب البنات أو الأولاد - قد حملت حمولات دلالية تستقر في بعيدين اثنين وهما:

أ - البعد الديني .

ب - البعد السلوكي والتربوي .

أما البعد الديني فتتمحور دلالته من خلال الحرز اللفظية التي تدور في معجم لا يخرج عن إطار ذكر الله وبيان نعمه، وأنه سبحانه وتعالى هو الخالق للكون كله وإليه يرجع الناس وذلك على ما تشير إليه هذه الأغنية على نحو ما جاءت عليه والتي أوردنا نصها آنفاً:

حمامة نودي نودي سلمى على سيودي

أو تدرج الأغنية في حوارها التناوبي لتصل في نهاية الأمر إلى أن مفتاح الحصول على الشيء هو

والتعاون والتعاقد بين أفراد المجموعة في مواجهة الخطر الداهم بشكل عملي وملمس، فهي محاولة تحويل المعنوي إلى مادي تجريبي منظوري في أرض الواقع، وأما لعبة (هدو المسلسل) فتغرس في نفوس الأطفال التحدي والشجاعة، وفي الوقت ذاته تؤصل فيهم روح التكاتف والعمل الجماعي في مواجهة الأخطار، ولم تقتصر الألعاب وأغانيها الشعبية على ترسيخ القيم الأخلاقية فحسب، بل اشتملت على قيم تعليمية كما في أغنية (السبت سبمبوت) وهي أغنية يلهو بها الأطفال حينما يلعبون بالكرة، حيث يقف الطفل في مواجهة الحائط ومن ثم يبدأ برمي الكرة في اتجاه الحائط وحينما ترجع إليه يمسكها وفي كل مرة يرمي الكرة يقول :

السبت.....سبمبوت

الأحد.....عنكبوت

ولثنين.....بابين

والثلاثاء.....منارة

والأربعاء....بشارة

والخميس ....ذبحنا إبليس

والجمعة.....عيدنا وعيد الرسول

وهناك الكثير من الألعاب المغناة والأغاني التي احتوت الكثير من القيم الأخلاقية والتعليمية التي تعد محورا أصيلا في تبطين النشء واعدادهم لرحلة المستقبل خلفا للأباء الذين يذهبون في رحلات الغوص التي تستغرق شهورا طويلة.

3 - الحوارية :

تتميز لغة الأغاني والحكايات الشعبية الحوارية عند الأطفال بأنها نتاج أدبي يتسم بالعفوية المعبرة عن مكنونات خيالهم، وهي في الوقت ذاته فن شعبي شفوي انتقل من جيل إلى جيل يحمل في

طياته، صورا جمالية قائمة على محسن بديعي وهو السجع لإضفاء وقع إيقاعي جميل ينغرس في ذهن الأطفال محققا مخزونا تراثيا سهل الاستدعاء متى ما دعت الحاجة إلى ذلك.

إن حوارية اللغة في نصوص أغاني الأطفال الشعبية ارتكزت على سمة تكرار العبارات والحركات التي يغلب عليها الثنائيات كالأغنية الآتية :

قوم يا شويب .. قوم يا شويب .. عن التنور

الشايب :

سزي عايب .. سزي عايب .. ما اقدر أقوم

الشايب :بيت عند هاذي

المجموعة :هي والله

الشايب :عطتني محبس

المجموعة :هي والله

الشايب :ضاع في الملعب

المجموعة :هي والله

الشايب :وانا ألعب

المجموعة :هي والله

ويظهر في الأغنية السابقة الحبكة البسيطة التلقائية في مسارها التصاعدي بعيدة عن التشابكات والتفريعات التي من شأنها صرف انتباه الطفل عن الهدف المرسوم لها لتلائم تفكير الطفل. كما أننا نلاحظ اعتمادها على الفعل والحدث متساوقا مع إيقاع الخيال السريع لدى الطفل.

إن الرؤية التحليلية لأغاني الأطفال الشعبية تكشف عن قدرة الطفل على إتقان الكلام والحوار وانسيابه بلغة عامية وهي اللهجة المتداولة والمؤسسة لتعليم القرآن الكريم فيما بعد لتشكل نهجا موازيا للغة الفصحى دون الحاجة إلى وسيط وناقل للمعرفة .

إن الحوارية النصية الشعبية هي السبيل لانغماس الطفل في أحداث النص الحواري ومتابعة أحداثه بكل جزئياته مما يمهد السبيل الى خلق أريحية بين عناصر النص، والمتمثلة في النص الحواري والطفل، مما يخلق نوعاً من التماهي بينه وبين روح النص، إضافة إلى أن النص بشكله الحكائي يؤسس الى وسيلة اتصال بين الصغار والكبار ليس في أغاني الأطفال الشعبية المحلية، بل هو نهج سارت عليه كل الحضارات منذ بدء الخليقة.

لا يختلف مجتمع الأطفال كثيراً عن مجتمع الكبار من حيث الممارسة والاحساس بالمكون البيئي من حولهم، فلمجتمع الطفولة ممارسات وتقاليده يلتزمون بها من خلال الغناء واللعب، فهو فضاء مفتوح للتعبير عن ما يجول في مكنوناتهم من آمال وطموحات لتحقيق ذواتهم، ويظهر ذلك جلياً في محاكاتهم لسلوك الكبار.

«فالغناء بمفهومه البسيط أهم لغة وجدانية عرفها الانسان في كل زمان ومكان، واختصت به الجماعات البشرية، سواء أكانت جماعات حضارية أم بدائية، مما ترتب عليه تعدد لهجات الغناء، وتنوعها، حسب نوع الجماعة، والبيئة الاجتماعية والثقافية التي نعيشها»<sup>(8)</sup>. ويهدف الغناء فيما يهدف اليه الى تحفيز الحس العاطفي، وترويض النفس باشاعة الفرح والسرور مما يساعد على إثارة الذهن في تفعيل مفاهيم الإدراك المعرف بما يتضمنه من وعي ديني ووطني وذلك من خلال ترديد النصوص الحكائية في المناسبات الدينية والوطنية والاجتماعية.

إن أغاني الأطفال الشعبية منتج أدبي وفني قائم على عناصر فنية تتماهى مع بعضها البعض لتشكل وحدة فنية متكاملة إذ أنها تشتمل على النص الشعري واللحن الموسيقي والإيقاع الحركي. فمن تحليل مفردات النصوص

الغنائية نجد أنها تعتمد على اللهجة العامية السائدة في المجتمع البحريني، وهي أداة التواصل في حياتهم اليومية. ولعل من الواضح أن الإيقاع الموسيقي يمثل عنصر جذب لتفاعل الأطفال بالنص الشعري دون الإهتمام كثيراً بوحدة المعنى لخلوها من التعقيد الذي يؤدي الى حالة الإنسجام بأحلامهم الطفولية والتأثر بالرموز الفنية في نماذجهم الغنائية.

لقد لعبت أغاني الأطفال الشعبية في البحرين أساساً مهماً في البناء المجتمعي وذلك لما تحمله من مضامين وقيم وإحساسات رمزية تعبر عن حاجات المجتمع آنذاك وحاجاتهم في الوقت ذاته، ولعل أغنية (هدوا المسلسل وأغنية حمامة نودي نودي سلمي على سيودي) تمثل صورة فنية رمزية تحمل في طياتها التوق الى الحماية من الأخطار، والرغبة في استئزال المطر الذي يعد المكون الأساسي لاستمرار الحياة وبث روح التجديد والنماء في المجتمع.

ومما لا شك فيه أن تلقائية إعادة السرد الحكائي في لعب الأطفال بلغتهم وحركاتهم تتيح لهم فرصة التواصل مع أقرانهم، وفي الوقت ذاته مع أهلهم حينما يرددونها عليهم في مناسباتهم بفرح وسرور مما يتيح لهم فرصة استرجاع الأحداث وتمثلها بأسلوبهم وهذا - أي إعادة السرد الحكائي - يعمل على تحفيز المتخيل الذهني.

للحكاية القصصية وجود في تراثنا الأدبي، وقد تناثرت خيوط الحكاية القصصية وتنوعت بناها لتصل إلينا متشابهة جيلاً بعد جيل، إلى أن استقر بها المقام في متن كتب اللغة والأدب وغيرها من المراجع الأدبية والتاريخية، ولكن مما يلفت النظر وأنت تقرأ أغاني الأطفال الشعبية هو أن نسبة كبيرة منها تقوم على الحوار، فتتشكل مشهديات القصص كصورة سردية، تتناسل إحياءاتها لوحة غير موطرة تتلون فيها

خير دليل على هذه الخاصية التي زخرت بها أغاني أطفالنا الشعبية.

وبهذا تبقى الأغنية الشعبية عند الأطفال دائماً ناصعة ببريق سحري غامض وكيان تلفه التفاعلات دون الخضوع في أشكالها ونسجها لنظام أو قانون معين، بغية الحصول على المتعة والتشويق عن طريق الإيحاء والصورة والحركة.

الدلالات لتمنح الإيمان والأعماق والبنية حركة درامية تصبغ الموت بالحياة، بطريقة لا تنفصل عن المعاناة الذاتية والموضوعية.

أن الحوار الغنائي أوقع في النفس، ويتيح مساحة كبيرة للتعبير عن الفكرة المراد توصيلها للمتلقي وذلك من خلال مشهد حوار استعراضي، وقد تكون الأغاني والألعاب التي ذكرناها سابقاً

### المراجع

- \* الميلاد، زكي. المسألة الثقافية. ط الأولى 2005، المغرب.
- \* سعيد، علي أحمد «أدونيس» صدمة الحداثة، بيروت 1978.
- \* نجيب، أحمد العربي. أدب الأطفال علم وفن. القاهرة ط 1994.
- \* ابراهيم، نبيلة. أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ط الثانية، القاهرة 1995.
- \* يحيى، رافع، تأثير ألف ليلة وليلة على أدب الأطفال العربي. ط 2001، القاهرة.
- \* أبو سعد، أحمد، أغاني ترقيص الأطفال عند العرب. ط 2، ص 19، دار العلم للملايين بيروت 1982.
- \* صالح، ماهر - ألعاب الأطفال وأغانيتهم، مجلة الفنون الشعبية (بغداد)، العدد 4 السنة 1967، ص 47.

### الصور

- \* «مهرجان الألعاب الشعبية بالبحرين» أرشيف الثقافة الشعبية.

### المواهب

1. الميلاد، زكي. المسألة الثقافية ص 136 ط الأولى 2005.
2. أدونيس، علي أحمد سعيد، صدمة الحداثة ص 294، بيروت 1978.
3. أدونيس، علي أحمد سعيد، صدمة الحداثة ص 294، بيروت 1978.
4. نجيب، أحمد العربي، أدب الأطفال علم وفن، ص 23، القاهرة 1994.
5. Fisher, Robert. (2001) Teaching Children To Think. Nelson Thomes Ltd. United Kingdom.
6. ابراهيم، نبيلة، أشكال التعبير في الأدب الشعبي. ص 70. دار نهضة مصر للطبع والنشر. ط الثانية.
7. صالح، ماهر - ألعاب الأطفال وأغانيتهم، مجلة الفنون الشعبية (بغداد)، العدد 4 السنة 1967، ص 47.
8. أبو سعد، أحمد - أغاني ترقيص الأطفال عند العرب ط 2، ص 19، دار العلم للملايين، بيروت 1982.

### المصادر

- \* كتاب الألعاب الشعبية الصادر عن مهرجان التراث الحادي عشر. وزارة الاعلام - إدارة الثقافة والراث الوطني - مملكة البحرين.





## صورة المرأة في الحكايات الشعبيّة

د. سليمه ناندا

ترجمة: عبدالقادر عقل - كتيب من البحرين

انبثقت الحكايات الشعبيّة، التي يُشار إليها أيضاً بالحكايات الخرافية أو العجائبية، من مجموعة واسعة من الحكايات البسيطة التي تداولتها الشعوب منذ آلاف السنين، وكانت ذات صلة بمعتقداتهم، وطقوسهم، وقيمهم، وبتراث الشعوب الوثنيّة.

ومع تعاقب الزمن، خضعت الحكايات الشعبية إلى كثير من التغيرات الجوهرية، وأصبحت ذات طبيعة وروح قابلة للانتشار، كما وصفها الناقد الأدبي (الألماني) دونالد هيس.

وجد البعض في هذا الوصف ما يشير إلى سرد محدد من الخصائص التي سهّل التعرّف عليها، لكن بالنسبة للبعض الآخر، فإنّ هذا المصطلح لا يتضمّن نوعاً محدداً، بل مظلة تحتمي بها مجموعة متنوعة من الأنواع السردية الأخرى.

الحكايات الشعبية هي جزء مهم من أدب الأطفال، وكان لها دوماً التأثير الكبير على مجتمعاتنا، منذ أن نشرت (ماري-كاترين دونوا)<sup>(2)</sup> في عام 1697 مجموعتها الأولى من الحكايات الشعبية، وإلى وقتنا الحاضر.

تحتفي حكايات (دونوا) الشعبية بالجمال، الكرم، الشباب الدائم، وحبّ الجنيات الصادق. وبطريقة ما، فإنّ حكاياتها الشعبية مثل: الثعبان الأخضر، المطر، كيوييد والروح، دشنت إعادة الخلق الحداثيّة للفولكلور الشفاهي، وأثارت الانتباه إلى أنّه على الرغم من وقوع أحداث حكاياتها الشعبية في بعض العوالم المجهولة، إلا أنّها كانت تلامس الأحداث الاجتماعيّة والسياسيّة التي عايشتها شخصياً.

منذ العام 1750 أدرج مصطلح الحكاية الشعبية في قاموس اللغة الإنجليزيّة، وانتشرت الحكايات الشعبيّة وتنامت أهميّتها، وأصبحت أكثر تعقيداً وتأثيراً.

في وقتنا الحاضر، ساهمت شركة (ديزني) في تسويق الحكايات الشعبيّة، من خلال سلسلة أفلامها الواسعة الانتشار عن الجنيات، كم تمّ توظيف شخصيات الحكايات الشعبيّة في الأدب، والأوبرا، والأفلام، وبرامج التلفزيون، وعلى شبكات الانترنت.

إذا استعدنا حكايات الأخوين (غريم) لوجدنا دوراً بارزاً للمرأة، ولتذكرنا شخصيات مثل: (بياض الثلج)، (ريانزل)، (ذات القبعة الحمراء)، و(سندريلا)، مثلما نستذكر العدد الذي لا يحصى من الساحرات وزوجات الآباء الشريرات. لذا من ناحية نجد المرأة الشريرة المتمثلة في الساحرة أو زوجة الأب، وعادة ماتموت في نهاية الحكاية. ومن ناحية أخرى، نجد المرأة البريئة، الجميلة، العفيفة، التي عادة ما تقع في حبّ الأمير الوسيم، الذي بدوره يتزوجها، وينقذها من البؤس والشقاء، وينقلها للعيش في القصر كأميرة تحظى بمحبّة الملك والملكة.

نلتقي في الحكايات الشعبيّة بمجموعة متنوعة من الشخصيات النسائيّة، فهناك الشخصية الشجاعة والبارعة مثل (غريتيل)، التي تستخدم ذكاءها في القضاء على الساحرات الشريرات. وهناك الشخصية غير المطيعة في حكاية (طفل مريم)، التي تنكر بعناد أنّها فتحت الباب الثالث عشر المحظور، وتصرّ على عدم البوح بالسّر، رغم فقدانها لأطفالها الثلاثة، ولا تبوح بالسّر إلا حين تُقيد إلى عمود المحرقة لتواجه الموت الرهيب.

على الرغم من أنّ العديد من الشخصيات النسائيّة في الحكايات الشعبيّة هي شخصيات سلبية مثل (بياض الثلج)، إلا أنّنا نجد شخصيات يتحدّين السلبية والصمت بقوة المجادلة، كما في حكايات: (بانزل)، (العريس المجرم)، و(شهرزاد). إنهنّ من نوع النساء اللواتي يسعين جاهدات لإعلاء أصواتهنّ، وتحقيق طموحاتهنّ الاجتماعيّة، رفضاً لكونهنّ مجرد مخلوقات تثير الرغبة، وأفضل مثال على ذلك نجده في حكاية (العريس المجرم) حيث تنقذ البطلة نفسها بفضح جرائم عريسها وعصابتها عبر كشفها لسره أمام الجميع.



تركّز الناقدة (كوني روزبوتر) في رؤيتها للحكاية، على عملية انجذاب الأمير إلى (ريانزل)، وهي تشير إلى أنّ صوت (ريانزل) هو الذي أحضر الأمير إليها، مثلما انجذب إلى جمال روحها، التي جعلته مبتهجاً وعاقداً العزم على صعود البرج ليلتقي بها.

قاومت (ريانزل) عزلتها بالاستمرار في غنائها، الذي كان يصدر بعذوبة في الغابة، على الرغم من تمكّن الساحرة من فصلها عن حبيبها، ومنعها اللقاء به. ومن خلال صوتها الصادح استطاع الأمير الوصول إليها لينقذها من الساحرة. لقد ربطت (بوتر) عملية الوصول إلى المستقبل الجميل بقدرة الصوت الداخلي للمرأة، واكتشافها أنّ في صوتها القوة لجعل الأمور تسير بشكل أفضل.

عادة ما كان يتم تصوير المرأة الطموحة في الحكايات الشعبية على أنها شريرة، قبيحة، مأكرة، وتحبّك المؤمرات ضد الآخرين، على سبيل المثال: زوجة الأب في (بياض الثلج)، وزوجة الأب الشريرة في (سندريلا)، وزوجة الأب في حكاية (هانسل وغريتل) التي تخلّت عن الطفلين في الغابة.

تدور أحداث حكاية (العريس المجرم) حول طحّان يتميّز تزويج ابنته الجميلة من رجل محترم يربحها، ويزوج ابنته رجلاً بدا عليه الثراء والغنى، إلا أنّ، ظهر فيهما بعد زعيماً لعصابة شريرة من اللصوص الذين يذبحون الفتيات. ومنذ بداية تعارفهما لم تستلطف ابنة الرجل، ولم تشعر حياله بأي ثقة. كان العريس يلحّ عليها بزيارة منزله في الغابة، وذهبت رغم خوفها ووصلت إلى بيته، فكتشفت أنّ عريسها وعصابة يسممون شاة، ويقطعون أصبعها لسرقّة خاتم زواجها. وبعد أن ثملوا وناموا، أخذت ابنة الطحّان الإصبع المقطوع كدليل على جريمتهم وهربت من المنزل.

عند هذه النقطة من الحكاية نشهد قوة وتأثير السرد لدى المرأة في المجتمع البطريكي، فبدلاً من توجيه التهمة مباشرة إلى العريس المجرم، حكّت ابنة الطحّان للجميع حلاًماً كشفت فيه سرّ العصابة.

تجسّد حكاية (العريس المجرم) أسلوب المجتمعات البطريكية في قهر وإذلال المرأة، وأسلوب المرأة في اللجوء إلى السرد للتغلب على خضوعها، وذلك بسرد حكاية أشبه بالحلم لما حدث في يوم الزفاف، مما أتاحت الفرصة للضيوف في الكشف عن الحقيقة والقبض على العريس المجرم.

في حكاية (ريانزل) نلتقي بفتاة وحيدة، سجيئة في برج لا يصل إليه أحد، لكن في نهاية الحكاية، بعد أن قصّت الساحرة شعرها الطويل، استطاعت من خلال صوتها وغنائها أن تكشف الطريق المؤدي إلى حبيبها. في كلا المثالين كان صوت المرأة العالي هو سلاحها لمقاومة التحديات.

يشير خطاب المرأة في جوانية ويزانية الحكاية الشعبية إلى مأزق النساء اللاتي يعانين ظلم السلطة المهيمنة، ورغبتهم في الإفصاح عن ذلك.

خطط زوجة أبيها الشريرة، بل تفر منها خوفاً على حياتها، لذا فهي الصورة الأبرز للبراءة، وللجمال الفاضل، والشباب.

الصياد في الغابة ينقذها من الموت بعدم قتلها، ويطلب منها الاختباء في الغابة، والأقزام السبعة ينقذونها من الموت، ويفرضون عليها شروطاً نظير العيش معهم، وهي تفي بجميع الواجبات كأية ربة بيت جيدة، لكن سذاجتها وفضولها أجبرتها على فتح الباب والسماح للساحرة الشريرة بالدخول، على الرغم من تحذير الأقزام الحكماء.

إلى جانب (بياض الثلج) هناك العديد من الأمثلة الأخرى مثل (سندريلا) التي تفي بدقة الواجبات الأنثوية في جميع أنحاء المنزل، وعلى الرغم من تعرضها لسوء المعاملة من زوجة أبيها وأخواتها غير الشقيقات، فهي لا تختار الوقوف ضدهن، بل على العكس، تتحمل الأمر إلى أن ينقذها الأمير. إن (سندريلا) تملك كل الصفات التي يمكن أن تثير انتباه الأمراء، فهي ربة بيت صالحة وتتحمل كل شيء بصمت.

تتضمن هذه الحكايات تحذيراً للفتيات الصغيرات عما يمكن أن يصيبنه إذا اخترن الظهور بسمات غير أنثوية. على سبيل المثال، غناء الفتاة في (ريانزل) هو الذي جذب انتباه الأمير وبالتالي تالتت المشاكل نتيجة ذلك. ومثال آخر الفتاة البريئة في حكاية (ذات القبة الحمراء) التي تقع ضحية للذئب الشرير في اللحظة التي تغادر فيها منزلها. إنها وثقة، جريئة، تمشي في الغابة وحيدة لتصل إلى بيت جدتها. ونظراً لقلة خبرتها في الحياة، فهي لا تعرف تماماً الشر الكامن في الذئب.

المواقف السلبية للمرأة هي السمة الأساسية في الحكايات الشعبية، وعادة لا تستطيع المرأة إنقاذ نفسها من الخطر أو التخلص من مشاكلها، دون مساعدة من الرجل الذي يتولى إنقاذها.



زوجات الآباء في الحكايات الشعبية يحملن سمات سلبية ومثيرة للاشمئزاز مثل: الغرور، الغيرة، والغطرسة، إلى جانب إلمامهن بأمور السحر والشعوذة.

يمكن أن نتخيل الساحرة تعيش في مكان ناء، أو في غرفة مظلمة في إحدى القلاع، وهي تعد مزيجاً من السموم الخطرة. إلا أنه على الرغم من إلمامها بالخوارق إلا أن جمالها يزوي في النهاية.

تجسد الحكايات الشعبية الطرق التي حاولت فيها المجتمعات إسكات وإخضاع المرأة بجعلها كائنات سلبية. معظم الحكايات تعزز فكرة أن المرأة يجب أن تكون زوجة أو أما، خاضعة ومضحية بالنفس. المرأة الصالحة في القصص هي المرأة الصامتة، السلبية، دون أي طموح يذكر، وهي جميلة وتواقة إلى الزواج.

في حكاية (بياض الثلج) يتأكد الأقزام السبعة من أن بياض الثلج على دراية بطهو وغسل وتكنيس المنزل، ويفرضون عليها شرط البقاء معهم بعدم الخروج من المنزل، أو التحدث مع أي غريب. كانت بياض الثلج بريئة جداً، ومحرومة من تطوير ذاتها المستقلة، فليس بوسعها مواجهة





يتزوجها أمير قوي وثري، بينما أختها غير الشقيقة القبيحة تموت بسبب أفعالها الشريرة.

مثال آخر هو (سندريلا) التي هي نموذج الفضيلة عند الجميع، فهذه الصفات هي التي جذبت الأمير إليها. وتوصف (بياض الثلج) على أنها شديدة البياض، وعيناها بلون السماء، وشعرها الذهبي كقرص الشمس.

جمال الفتاة الباهر هو دائماً ما يدفع الأمير العاشق لطلب يدها للزواج والعيش معها في قصر أبيه الملك.

في حكاية (الجمال النائم) تنعم ابنة الملك بالجمال، اللطف، الصوت العذب، الصحة، النعمة، وصفات أنثوية أخرى تجعل الأمير الوسيم في حالة من الذهول، لأنه لم يرَ في حياته مثيلاً لهذا الجمال.

الخير والجمال يرتبطان أيضاً بالكدح، وهناك دائماً مكافأة على المدى البعيد، وأفضل مثال على ذلك (سندريلا) التي تزوجت في النهاية من الأمير الوسيم، على الرغم من كل المحن والمخاطر التي واجهتها.

الفتاة في حكاية (الجمال النائم) أو (وردة الشوك) دخلت في سبات داممئة عام، ولم تعد إلى الحياة إلا بعد أن قبلها الأمير الوسيم. وتُفلس (سندريلا) من وضعها المأساوي بمساعدة الأمير، وهكذا الأمر مع (ميلندا حورية البحر) التي لا تتمكّن من السباحة دون مساعدة الفتى (سبدوين).

غالباً ما توصف الفتيات في الحكايات الشعبية بأنهنّ جميلات، حسناوات، وأكثر بياضاً من النساء الأكبر سناً. فالحكايات الشعبية تبجل عالياً الجمال، خاصة إذا اقترن بالذكاء، القوة، اللطف، والأخلاق، وهذا ما يمكن ملاحظته في حكايات الأخوين (غريم)، ففي حكاية (القرنفلة) توصف الفتاة العذراء (بأنها رائعة الجمال ليس بمقدور أي رسام أن يبدع أجمل منها). في حكاية (راعية الأوز) توصف جمال الفتاة الباهر بأن كل العالم ينظر إليها على أنها معجزة.

عادة ما تكون هناك صلة واضحة بين الجمال والخير، وبين القبح والشر، وأفضل مثال حكاية (النفّاث) حيث الفتاة الجميلة الفاضلة

وهكذا أنتجت (ديزني) مؤخرًا أفلاماً مثل (مولان) حيث نرى البطلة الأنثى وهي تتحدى التمييز المفروض عليها في بلدها الصين، حيث لا تسمح العادات بالتحاق المرأة بالجيش والقتال إلى جانب الرجل. (مولان) حققت ذلك، واستطاعت في النهاية أن تحظى بالإعجاب على إنجازها، حتى أن جدها أشاد بشجاعته، وأعرب عن فخره لعصيانها. مثل هذا التغيير الجذري في بنية الحكايات الشعبية يؤكد على أن الثقافة يمكن أن تتغير نحو الأفضل، وبالتالي على المجتمع أن يبذل المزيد من الجهد لقبول التغيير في الأعمال الفنية الحديثة، لطرح النظرة البديلة لصورة المرأة في الحكايات الشعبية.

#### المواهب

1. الدكتورة سليمة ناندا: شاعرة وباحثة أكاديمية من الهند، تعمل مديرة للقسم الدولي في جامعة أنديرا غاندي الوطنية المفتوحة. نشرت المقالة باللغة الانجليزية في المجلة الدولية للعلوم الاجتماعية والابداعات الانسانية، العدد الرابع 2014.

2. (ماري-كاترين دونوا) Marie-Cather- ine d'Aulnoy كاتبة فرنسية (-1650 1705) ساهمت إلى جانب الشاعر شارل بيرو في إرساء قواعد أدب الأطفال وبخاصة ما يسمى بحكايات الجنّيات، جمعت العديد من الحكايات الخرافية والعجائبية والتاريخية فكانت من الممهدين لكتابة الحكايات الشعبية.

#### الصور

\* من المترجم

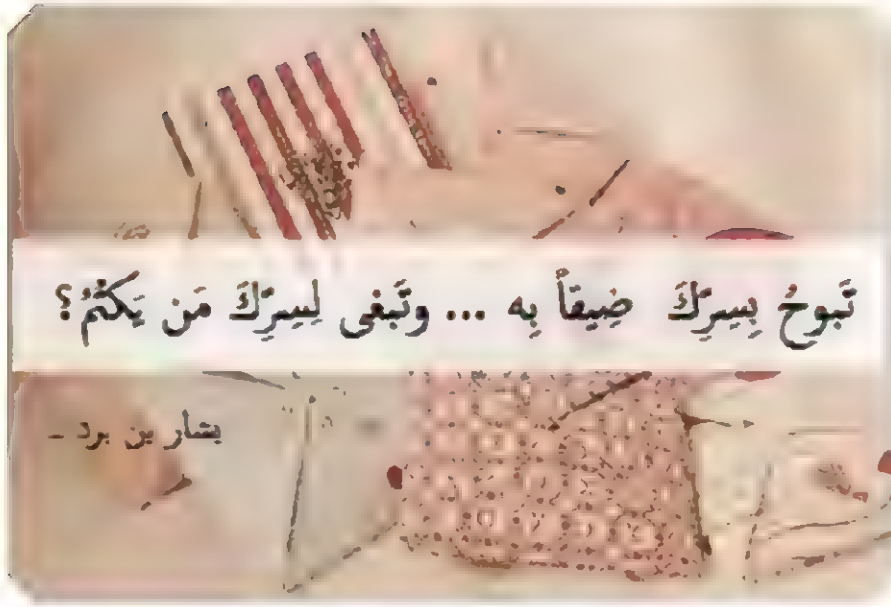
الجمال الأنثوي هو محرك الحكايات، وهو ما أعطى العديد منها هذه الشعبية الكبيرة في التداول بين الشعوب وإعادة الاتّاج مثل (سندريلا) و (بياض الثلج).

ورغم أن الجمال يكا في عادة في النهاية إلا أنه في نفس الوقت يمثّل مصدراً للخطر، ففي حكاية (الفراء المبرقش) توصف الأميرة في الحكاية على أن جمالها لا مثيل له في الدنيا كلها، لكنها تُجبر على الفرار من القصر بعد أن يقع والدها في حبها ويبلغ مستشاريه برغبته في الزواج من ابنته.

في أحيان كثيرة، يرتبط الجمال بالغيرة بين الشخصيات النسائية، وهذا ما وجدناه في (بياض الثلج) حيث الأفعال الإجرامية التي تقوم بها زوجة الأب الشريرة تذكر القراء بتشبه بعض النساء في الحفاظ على جمالهنّ. في (سندريلا) تتواصل الغيرة بين (سندريلا) وأخواتها غير الشقيقات إلى الحد الذي تتعرض فيه إلى حالة يرثى لها من المأسى.

وهكذا، فالحكايات الشعبية لها دور مهم في أدب الأطفال، ولها تأثير دائم على مجتمعاتنا. الحكايات الشعبية أعيد روايتها عبر أجيال كثيرة، وتحوّلت في هذه الأيام إلى أفلام سينمائية ضخمة لن يشاهدها الأطفال فحسب، بل الكبار من جميع الأعمار.

الحكايات الشعبية هي أفضل وسيلة للتعرف على التغيرات الذي حدثت في القيم المجتمعية، وكيف تطوّرت وتحوّلت لتعكس المجتمع الحالي وقيمته في يومنا الحاضر. إن دور المرأة قد تغير بالفعل في ثقافة اليوم، فأفلام (ديزني) المستوحاة من الحكايات الشعبية مثل (حورية البحر الصغيرة) و (الجميلة والوحش) تصوّر الإناث في أشكال مختلفة أكثر إيجابية. إنهن يملكن المزيد من الحرية والمزيد من الخيارات لتغيير حياتهنّ وهنّ يسعين لتحقيق أحلامهنّ الواضحة.



## ملاحم الثقافة الشعبيّة في أشعار بشار بن برد

د. سامية الدريدي الحسني - كاتبة من تونس

لا شك أنّ الشعر العربي القديم قد عرف تحوّلاً واضحاً في العصر العباسي الأول أو شهد «هزة» عذها البعض «ثورة» على القديم ودكاً لما استقرّ من تقاليد في الشعر توارثها العرب عن الجاهليين. لأنّ القصيدة الجاهلية مثلت النموذج الذي أتبعه القدامى و ساروا على منواله وحافظوا بحرص وعناية على أدقّ خصائصه الفنية.

ولذلك قوبل الشعر العباسي «المحدث» في العصر العباسي الأول بامتعاض غير قليل وأستهجنه الكثير من النقاد و علماء اللغة باعتباره خروجاً على «المنوال» وتحليفاً خارج السرب. ولكن عدّه آخرون كذلك إبداعاً ونعتوه «بالمولّد» أو «المحدث» واحتفوا به إحتفاءهم بكلّ «جديد» متميّز عن شعراء السّابقين ولا شكّ أنّ ظروفها موضوعيّة أدّت إلى نشأة هذا الشعر وأسهمت أيّما إسهام في تبلوره ونضجه وهي ظروف سياسيّة وأجتماعيّة وثقافيّة وأقتصاديّة ميّزت الحكم العباسي عن الحكم الأموي الذي سبقه إذ شهد العالم العربي الإسلامي جملة من التحوّلات الهامة إثر سقوط الدولة الأمويّة سنة 132 هـ. تحولات طالّت كلّ الميادين ولوحظت على كلّ المستويات.

فعلى المستوى السياسي كان تحوّل الخلافة من دمشق إلى بغداد على سواعد الجيوش الخرسانية إيذاناً بغلبة الطابع الفارسي على نظام الحكم العباسي وكان بداية التّعويل المطلق على النظم السّاسانيّة في كلّ شؤون الحكم بل علامة على ما ستعرفه الدّولة فيما بعد من اعتماد على رجالات من الفرس في تصريف شؤون الحكم وزراء كانوا أو قواداً أو كتبة دواوين.

وأما على المستوى الاجتماعي فقد لاحت الطبقية واضحة في المجتمع العباسي في عصوره الثلاثة<sup>(1)</sup>.

وساد التّرف حياة الخاصّة على نحو لم يعرفه العرب من قبل في حين ظلّت طبقة العامّة محرومة من كلّ أسباب العيش الكريم. كما اتّسمت الحياة الاجتماعيّة أيضاً بكثرة الرّقيق والجواري لكثرة الأسر والسبي في الحروب فنشطت تحارة الرّقيق حتّى كان في بغداد شارع خاص بها سميّ شارع الرّقيق يديره قيم الرّقيق.

وورث المجتمع العباسي ما كان في المجتمع السّاساني من لهو ومجون وشاع الغناء وانتشرت

ظاهرة القيان والجواري في كلّ الأنحاء. وفي الطرف المقابل ظهر الزّهد وانتشر الوعظ في المساجد يحثّون على نبذ الدّنيا ويدعون إلى الآخرة.

وأزدهرت الحياة الثقافيّة والأدبيّة أيّما ازدهار لا سيما في العصر العباسي الأوّل نظراً لاحتكاك العرب بالحضارات الوافدة وتطوّر حركة النّقل والترجمة وشيوع حلقات العلم والفقه والحديث والفلسفة... في كلّ الأمصار كلّ هذه العوامل أثّرت دون شكّ في الشعر فظهر ما سميّ بالشعر المولّد في النّصف الأوّل من القرن الثّاني وفيه ظهرت أغراض مستحدثة جديدة استطاعت أن تدكّ أحياناً كثيرة ما استقرّ في الذّاكرة العربيّة وما تعودت عليه الذّاقة منذ الجاهليّة.

في هذا الإطار ندرس شعر بشار بن برد وهو أحد أعلام الشعر المولّد<sup>(2)</sup> من زاوية دقيقة هي التحوّل الذي أحدثه هذا الشعر من شعر النّخبة إلى شعر الشعب.

وهي في الواقع فكرة انتبه إليها بعض النقاد ونبهنا إليها منذ زمن بعيد نجيب محمّد البهيتي في كتابه المعروف «تاريخ الشعر العربي حتّى آخر القرن الثّالث الهجري» حين جعل أعلام التّوليد في الشعر العباسي وخاصة مسلم بن الوليد وأبا نواس وبشار بن برد رواد حركة شعريّة هامة حولت الشعر إلى خطاب «شعبي» تستسيغه العامّة وتقبل عليه فأخرجوه من المجالس والمحافل والبلاطات وأشاعوه بين النّاس. يقول في هذا الإطار: «الواقع أنّه كان في بشار شيء جديد ولكنّ هذا الجديد لم يكن ابتكاراً أصيلاً لفنّ جديد من فنون الشعر أو ذهاباً في باب من أبوابه مذهبا لم يسبقه إليه أحد وإنّما كان تجديداً في طريقة التعبير وتوسّعاً في تحقيق «شعبيّة الشعر»<sup>(3)</sup> ويضيف «وقد رأينا من قبل كيف أن الشعر اتّجه إلى أن يكون شعبيّاً يصوّر نفوس النّاس وحياتهم على يد الوليد (يقصد الوليد بن يزيد)



ومدرسته «الشعبية»... فلم يلبث بشار أن جاء شعره ليبيّن هذا الجانب من الشعر<sup>(4)</sup>. ونحن في هذا المقال انما نحاول اثبات أهمية ثقافة بشار بن برد الشعبية في رسم شعره بسمّة شعبية واضحة ضمنت له السيرة والتشّار بين الناس. فثقافة شاعري في منزلة بشار بن برد واسعة دون شك متعددة الروافد الفكرية والمعرفية والحضارية. ولكننا سنعتني هاهنا بثقافة بعينها هي الثقافة الشعبية واثراها في شعره دون سائر الثقافات.

### «شعبية» أشعار بشار بن برد:

تجلياتها وأبعادها:

الواقع أننا نحتاج إلى تحديد دقيق لمفهوم «الشعبية» في الشعر، فهي تعني بالأساس ضرباً من الأشعار لا تخاطب النخبة والخاصة فحسب بل تستجيب لأفق انتظار جمهور العامة من المتلقين. ضرباً من الأشعار تشيع بين العوام وتلقفها قلوبهم و عقولهم وترددها ألسنتهم وتلتصق بذاكرتهم فإذا بها شائعة بين الناس رائجة لأسباب كثيرة توفرت في هذه الأشعار سنقف عليها لاحقاً.

هذه الشعبية في الشعر تحققت في شعر التوليد عامة وفي شعر بشار بن برد خاصة «فلم يشأ بشار أن يكون شاعر الخاصة، فحسب بل شاعر العامة أيضاً وقد حرص على سيرة شعره بين القبائل وشيوخه بين الناس»<sup>(5)</sup> ولكن البهيمتي وغيره من النقاد ربطوا هذه الشعبية أساساً بالمعاني والصور فبشار خاصة وشعراء التوليد عامة قد أنزلوا المعاني من عليائها فعبرت عن مشاغل العامة وأستجابت لمشاعرهم كما جاءت الصور بسيطة لا تعقيد فيها فجرت على الألسن وشاعت بين الناس.

يقول متغزلاً<sup>(6)</sup>:

يَا قَرَّةَ الْعَيْنِ إِنِّي لَا أَسْمِيكَ

أَسْمِي سَوَاكِ أَفْذِيهَا وَأَعْنِيكَ

قَدْ زَرْتَنَا زُورَةً فِي الدَّهْرِ وَاحِدَةً

ثَنِي وَلَا تَجْعَلِيهَا بَيِّضَةَ الدُّيُكِ

فبيضة الديك في تصور العامة نادرة قد تقع مرة في الدهر ولذلك أستعارها لزيارة نادرة يتطلع إليها بشوق عاشق متيم. بل قد يأتي المعنى أبسط بكثير فإذا به أقرب إلى السذاجة منه إلى الشعر فيقول<sup>(7)</sup>:

أَسَقَمْتُ لَيْلَةَ الثَّلَاثَاءِ قَلْبِي

وَتَصَدَّتْ فِي السَّبْتِ لِي لَشَقَائِي

وَعَدَاةَ الْخَمِيسِ قَدْ مَوْتَنِي

ثُمَّ رَاحَتْ فِي الْخَلَةِ الْخَضَاءِ

بل إن نزول بشار بن برد بالمعاني من عليائها أدى به إلى ضرب من الغزل جديد لم تألفه الذائقة العربية. فما عادت المعشوقة من الخاصة وما عادت تصور مترفة تحيط بها الجوّاري يخدمونها ويحرسها رجال أشداء.

بل تغزل بشار بالجارية وبالمراة من العامة ولم يجد حرجاً في أن يقول

رَبَابَةٌ رَبَّةُ الْبَيْتِ تَصُبُّ الْخَلَّ فِي الرِّيتِ

لَهَا عَشْرُ دَجَاجَاتٍ وَدِيكٌ حَسَنُ الصَّوْتِ<sup>(8)</sup>

وقد عاتبه بعضهم على هذا الإسفاف في المعنى وهذه الشعبية في التصوير فيجيبه بشار:

كل شيء في موضعه. وربابة هذه جارة لي، وأنا لا أكل البيض من السوق. فربابة هذه لها عشر دجاجات وديك. فهي تجمع هذا البيض وتحضره لي فكان هذا من قولي لها أحب إليها وأحسن عندها من:

«قفا نيك من ذكرى حبيب ومنزل»<sup>(9)</sup>

الكلام الفني، إنها ألفاظ أباكارت تذكر بها المعاني الأباكارت والجواهر الخالدة وكلما كان الكلام أكثر نقاوة وصفاء إزداد رقيًا في معارج الشعرية»<sup>(12)</sup> ولأنّ شاعرنا لا يخاطب النخبة فقط فقد عرض عن هذه اللغة المصفاة أحيانا كثيرة لا سيما في الغزل أين نجد أبياتا كثيرة صاغها بن برد بلغة أقرب ما تكون إلى العامة فلا بحث فيها عن ألفاظ جزلة منتقاة ولا جنوح إلى صياغة تحدث في المتلقي ضربا من الدهشة والإنفعال وإنما تكون أقرب إلى التواصل والإخبار أو الإبلّغ وهذا ما يشدّه إلى الشعبية لأنّ الشعر في معناه الأصيل الرّاق «وإن حقّق التواصل لا يشغل لا بالإخبار ولا بالإبلّغ على النحو الذي يشغل بهما الكلام العادي، ذلك أنّ غاية الشعر الأساسية إنما هي تحقيق الإنفعال وإحداث التأثير وخلق التعجب وإستثارة الإندهاش، وهذا إنما تنهض به الصياغة بفضل ما تنوّر عليهم من أسرار البيان»<sup>(13)</sup>.

فلغة الشعر كما هو معلوم لغة مخصوصة تهدف إلى إحداث تأثير مخصوص بأسلوب مخصوص، وذلك بأنقاء متأنّ للألفاظ والصيغ والتراكيب وهي لغة إستعارية بالأساس لأنّ الشعر لا يكون تقريراً لواقع وتصريحا به وإنما يأتي في جوهره تلميحاً وإشارة فلا تمنح المعاني أنفسها للمتلقّي وإنما تدعوه إلى كشفها ورفع الحجب عنها بما يتيح له النص من قرائن وما تتيح له اللغة من منافذ منها ينفذ إلى العمق الغائر فيه لأنّ «غائية الحدث الأدبي تكمن في تجاوز الإبلّغ إلى الإثارة»<sup>(14)</sup>.

ولكنّ شعر بشّار لا يبحث عن اللغة الصداقية المصفاة لا سيما في الغزل كما قلنا وهو الغرض الغالب على الديوان بل ينجح إلى لغة بسيطة متداولة لا تثير دهشة ولا عجبا ولكنها تسحر الناس وتشيع بينهم لقرب مأخذها وعدوتها



وقد أكثر من التّغزّل بـ «عبدة» وهي جارية من جوارى المهديّ وقال فيها أغلب أشعاره الغزليّة فكانت بسيطة قريبة المأخذ كأنّها تعكس حرصا منه على مخاطبة المرأة بما تفهمه المينسب إليهم آنس ردّة مرّة منتقديه قائلا «إنّما أخاطب كلّ بما يفهم»<sup>(10)</sup> ولذا لا نستغرب منه قوله متغزّلا<sup>(11)</sup>:

إِنَّ سَلَمَى خُلِقَتْ مِنْ قَصَبٍ

قَصَبِ السُّكَّرِ لَا عَظَمَ الْجَمَلِ

وَإِذَا أَذْنَيْتَ مِنْهَا بَصَلًا

فَلَبَّ الْمِسْكُ عَلَى رِيحِ الْبَصَلِ

ولكنّ شعبية الشعر لا تكمن في المعاني البسيطة المألوفة السائرة والشائعة بين الناس فحسب بل تراها جليّة في تعويل الشاعر على «المبتذل» من الكلم و«المألوف» من الصياغة لأنّ لغة الشعر هي أهم ركن يقوم عليها الإبداع وبفضلها يترقّى في مدارج الشعرية ويسمو إلى أرفع الدرجات ليخاطب النخبة يقول حسين الواد:

«إنّ اللغة الأساسية المصفاة الخالصة التي جبل بها الإنسان الكون وصاغ الوجود والتي هي ملازمة للخلق والإبداع هي لغة الشعر ولغة

وحسن صياغتها على نحو قوله في استهلال إحدى قصائده المدحية<sup>(15)</sup> :

حَيِّبَا صَاحِبِي أُمَّ الْعَلَاءِ

وَأَحْذَرَا طَرَفَ عَيْنَيْهَا الْحَوْرَاءِ

إِنَّ فِي عَيْنَيْهَا دَوَاءً وَدَاءَ

لَمَلُّمِ الدَّاءِ قَبْلَ الدَّوَاءِ

فهي الفاظ لا تثير الدهشة ولكنها بسيطة قريبة المأخذ كما هو بين وفي ذلك سر إثارته وسبب سيورتها وانتشارها بين الناس وهو ما نقف عليه في مقطع غزلي يعتذر فيه للمعشوقة لأن الخليفة المهدي نهاه عن ذكر النساء والتغزل بهن يقول<sup>(16)</sup> :

يَا سَلَمَ طَابَ لَكَ الْفُؤَا

دَوْعَرَّ سَخَطُكَ فَأَخْتَمَيْتُهُ

وَاللَّهُ رَبُّ مُحَمَّدًا

إِنْ غَدَرْتُ وَلَا تَوَيْتُهُ

أَمْسَكْتُ عَنْكَ وَرَبَّمَا

أَعْرَضَ الْبَلَاءُ وَمَا بَعَيْتُهُ

إِنَّ الْخَلِيفَةَ قَدْ أَبَى

وَإِذَا أَبَى شَيْئًا أَبَيْتُهُ

فشعر التوليد على هذا النحو شعر في ظاهره كسر للبنية التقليدية للقصيدة بأقسامها الثلاثة ودك لسنة الوقوف على الأطلال

بل و سخرية منها ومن الشعراء الواقفين على الذيار باكين مستبكين وهو في ظاهره أيضا إستحداث لأغراض جديدة وتوليد لمعان وصور مبتدعة لا عهد للعرب بها ... وهو في ظاهره أيضا تكريس لظاهرة الشعورية وأنخراط فيها بدليل أبيات كثيرة قالها بشار بن برد وأبو نواس في مدح أصلهما الفارسي وفي السخرية من العرب وبدأوتهم وطرق عيشهم.

ولكن شعر التوليد متى أمعنا فيه النظر وقلبنا فيه الفكر نزول بالشعر من أبراجه العالية إلى أحضان الشعب الواسع بكل فئاته ولا سيما العامة المحرومة من أسباب الترف والمفخرة أيضا لنعم المعارف والعلوم.

فإذا بنا أمام شعراء لا يخاطبون النخبة بل العامة ولا يقصرون أشعارهم على الخاصة وأرباب الحكم وإن مدحهم وتقربوا إليهم بل توجهوا بها إلى المتلقي البسيط الذي وجد في هذه الأشعار ما يفهمه وما يتأثر به وما يطرب إليه.

فشاع هذا الشعر وراج رواجاً مذهلاً حتى جاء في الأغاني للأصفهاني عن نجم بن النطاح أنه قال «عهدي بالبصرة وليس فيها غزل ولا غزلة إلا يروي من شعر بشار ولا نائحة ولا مغنية إلا تتكسب به، ولا ذو شرف إلا وهو يهابه، ويخاف معرة لسانه»<sup>(17)</sup> و«شعبية» أشعار بشار تكمن أيضاً في غلبة الخلاعة والمجون عليه. فأغلب أشعار الديوان كما ذكرنا سابقاً في الغزل وذلك حسب ما يبينه الجدول التالي :

أجزاء الديوان	الغزل	المدح	الهجاء	الرثاء	الفخر
1	48	14	14	03	04
2	57	10	09	00	00
3	38	18	23	01	04
المجموع	143	42	36	04	08



### الخاتمة

ما ينبغي الوقوف عنده في خاتمة هذا البحث نتائج ثلاث هامة أفضى إليها النظر في «شعبية» أشعار بشّار بن برد.

أولها : أنّ هذه الشعبية تعني بالأساس توسيع جمهور «المتلقين» فالخطاب الشعري ما عاد يوجّه إلى النخب من المثقفين العارفين بالأدب وأحواله فحسب وما عاد يوجّه إلى الحكّام والسادة الذين يحتضنون الأدب والأدباء ومن لهم بهم صلة كاللغويين والنقاد والفلاسفة في بلاطاتهم ومجالسهم وإنما غدا عند بشّار وغيره من شعراء التوليد موجهًا إلى الجمهور الواسع من عامة الشعب بكلّ فئاته وأجناسه وطبقاته ولما كان الأمر كذلك أصبح تأثير هذا الشعر خطيرًا وشاملاً إذ يشمل قاعدة واسعة من المتلقين الذين يقبلون على حفظه وإستشهاد به فيدعمون سيرورته ويضمنون شيوعه بين الناس ومن هنا نفهم خوف الناس من لسان بشّار ومن هجائه اللاذع لأنّ هذا الهجاء سرعان ما ينتشر بين الناس فيفتضح أمر من هجاهم حقًا كان هذا الهجاء أو باطلاً .

فالغزل هو الغرض الغالب على الديوان وهو إضافة إلى ذلك يفوق الغرض الذي يليه من حيث الحضور في الديوان بأكثر من مائة قصيدة وهذا الغزل ينجح في أغلبه إلى ضرب من التصريح دون التلميح فيأتي المعنى سافراً والغرائز فاضحة دون تسرّ أو خفاء على نحوه أباح للنقاد اتّهامه بالفحش في القول والسف.

وبعيداً عن المعايير الأخلاقية التي نرفض أن نقيس بها جودة الأشعار ونؤكّد أنّها لا تصلح أداة لتقويم الأشعار نرى أنّ سيرورة شعر بشّار قد تعود أيضاً إلى ما فيه من فحش ومجون وهنا نقترّب من موقف طه حسين دون أن نتبناه في كليته ونقصد قوله في حديث الأربعاء «وأنا أشكّ في قيمة هذا الإجماع الذي أنعقد على تقديم بشّار وإثارة بالإجادة والتفوق وأزعم أنّ شيئاً من هذا الإجماع يعود إلى سفم بشّار» فسفم بشّار ليس سبباً في إجماع النقاد على تقديمه لأننا لا نشكّك في مكانة شعره وجودة أشعاره ولكنّ سبب في ذيوعه وانتشاره وقوة تأثيره وسيرورته تلك أدت بشكل أو بآخر إلى تقديمه على شعراء عصره .

وهذا السفم في أشعاره وتلك الخلاعة السافرة في أبيات كثيرة من الديوان يعدّان ملمحاً آخر من ملامح الشعبية في تلك التجربة الشعرية، شعبية بدت أيضاً واضحة في الاختيارات الموسيقية الشاعر فقد اختار بشّار في غرض الغزل البحور الخفيفة والأوزان القصيرة ووشى أبياته بموسيقى داخلية أخاذة فكان شعره جاهزاً للتّلقين معدّاً للغناء وهذا ما يسرّ شيوعه بين الناس لا سيّما وأنّ بشّاراً قد أكثر من الرّجز حتّى عرف به وحتّى تفوّق فيه على من عرفوا به ونقصد عائلة رؤية بن العجاج والرّجز قريب من العامة سهل التّلقين خاصّة وأنّ بشّار بن برد قد نقله «إلى طراوة الحضارة والمجاز» إلى جانب السّهولة .



أما النتيجة الثانية التي أفضى إليها هذا البحث فمفادها أن شعبية الشعر عنده تجلّت في نواح عديدة منه، فبدت ملامحها واضحة على مستوى الألفاظ والتراكيب والأساليب والصور. كما بدت جليلة من حيث غلبة الغزل على الشعر وبروز معاني الخلاعة والمجون فيه فضلاً عن التطرّق إلى معاني متداولة بين العامة وذلك في كل الأغراض تقريباً. فلا جري وراء المعاني الفخمة الرصينة والأساليب الأنيقة البديعة ولا الصور المعقّدة المركّبة بل يسير الكلام في شعر بشار على نحو بسيط سلس معنى ولغة وأسلوباً يفهمه الجميع دون استثناء. بل قد يسقط في الإسفاف والسذاجة أحياناً إضافة إلى ركوب البحور الخفيفة والأوزان السريعة والتعويل على «الرجز» تعويلاً كبيراً.

أما النتيجة الثالثة والتي علينا أن نوّكدها في ختام هذا البحث فمفادها أن «شعبية» أشعار بشار لم تنل يوماً من قيمة صاحبها الشعرية ولا من مكانته بين الشعراء سواء عند النقاد المتقدّمين أو المتأخّرين فقدّم على شعراء عصره ولا سيما من

المولّدين إذ «يجمع الرواة والنقاد على أنه زعيم الشعراء المحدثين وهي زعامة تردّ إلى أنه استطاع أن ينهج له في قوّة السبيل التي ترسمها الشعراء من حوله ومن بعده وهي سبيل تقوم على التمسك بالأصول التقليديّة للشعر العربي من جهة ومن جهة ثانية تفسح الطريق لتجديد الشاعر العباسي بحكم رقيه العقلي ومعيشته الحضارية»<sup>(21)</sup>.

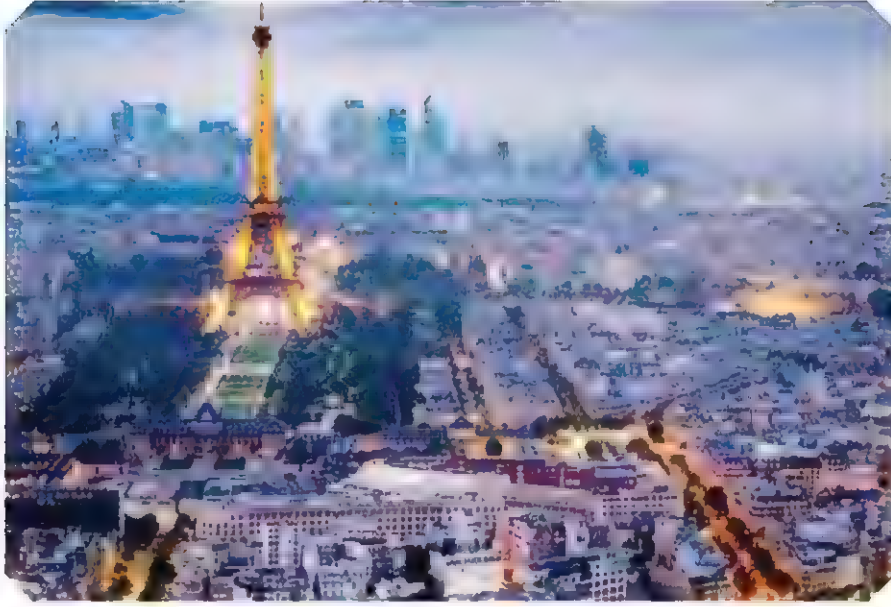
وحثّ ما قيل في ذمّ شعره قديماً فإنما نراه متنزّلاً في نطاق الصدمة التي أحدثها هذا الشعر المستحدث في النفوس ولا يبرّر إلاّ بتمسك بالقديم وتعصب شديد للنموذج الذي سنّه الجاهليون وثبته من جاء بعدهم من الشعراء فهو نقد يعكس أزمة الداخلية حين ظلّ متردداً بين احتفاء بهذا الشعر المولّد والإعجاب به، والرفض لما جاء به من جديد لأنّه لا يوافق النموذج ولا يستجيب للذائقة. وحسب بشار أنه نزل بالشعر من عليائه وأجراه على ألسنة الناس ونشره بينهم فكان شعره رمزا من رموز «الشعبية» في الشعر بنية وأسلوباً ومعنى.

## المواضع

1. يصطلح المؤرّخون على تقسيم العصر العباسي إلى ثلاثة عصور وهي:  
\* العصر العباسي الأوّل و يمتدّ من قيام الخلافة العبّاسيّة إلى أوّل خلافة المتوكّل (من 132 هـ إلى 232 هـ)  
\* العصر العباسي الثّاني من 232 هـ إلى 334 هـ أي من خلافة المتوكّل إلى استقرار الدولة البويهيّة  
\* العصر العباسي الثّالث من 334 هـ إلى 945 هـ

من استقرار الدولة البويهيّة إلى سقوط بغداد على أيدي التتار.

2. نعوّل في ترجمته على الأصفهاني في كتابه الأغاني ط بيروت دت ج 3: فهو بشار بن برد بن يرجوخ بن أزدكرد بن حسيّس بن مهران بن خسروان بن أخشين بن شهرزاد بن نبوط بن يستاسب. وكان يرجوخ من طخارستان، سباه المهلبين أبي صفرة و جاء به إلى البصرة و جعله من قنّ امرأته خيرة القشريّة فولد عندها ابنه بردا. فلما كبر برد زوجته خيرة و وهبته لأمرأة من بني عقيل. من قيس عيلان



## الأمثال والأقوال المأثورة

بقلم: أ.ج. عجمان

ترجمة: عبد الحميد يوراني

في اللغة، تتميز الأمثال والأقوال المأثورة بوضوح عن مجموع الكلام بتغيير النغمة؛ يكون لدينا عندئذ شعور بأن المتحدث يتخلّى طوعاً عن صوته متّخذاً صوتاً آخر لكي ينطق بمقطع من كلام ليس له، وإنما يستشهد به فقط. يبقى على علماء الصوتيات أن يوضحوا على ماذا يقوم بالضبط هذا التغيير في النغمة. من خلال التلقّي وحده، يمكن الادّعاء بأنّ مثلاً ما أو قولاً مأثوراً يظهران كعنصرين من سنن خصوصي، مدرج ضمن الرسائل المتبادلة.

- إذا ما اعتبرت الأمثال والأقوال المأثورة عناصر دالة لسنن خصوصي، يمكن قبول أنها، في اختيارها في حدود لغة ما وفترة تاريخية معطاة، تشكل سلاسل مكتملة. عندئذ تكون دراستها، مُدْرَكَة كوصف لنسق دلالة مغلق، ممكنة. يكفي اعتبارها جميعاً كدوال وافتراس أن لها دلالة شاملة: الوصف التخطيطي والبنوي لصعيد الدال يضع في الحسبان تشكلات مدلولها.

إضافة إلى ذلك: التساؤل حول الخصائص الشكلية للأمثال والأقوال المأثورة، إذا ما كانت قد بدت تعطي لأول وهلة العلامات الأولى حول الدلالة الشكلية لهذا السنن الخصوصي الذي نعبر من خلاله، كما قيل منذ القديم، عن «حكمة الأمم». (بنفس الطريقة دراسة أشكال أدبية يتحقق من خلالها «نوع» ما، يمكنها أن تضع في الحسبان الدلالة الشكلية لنوع أدبي). إنه هذا البحث عن الخصائص الشكلية الذي سوف تتم بلورته هنا.

مقاطع السلسلة النظمية، عناصر هذا السنن، يمكنها أن تصنف حسب أبعاد الوحدات التركيبية حيث تتحقق داخلها:

#### 1- أبعاد الجملة المركبة:

مطرات صغيرة تتلف طرقاً كبيرة.

Ce sont les petites pluies qui gâtent les grands chemins.

من يريد أن يقتل كلبه، يتهمه بالسعار.

Qui veut tuer son chien, l'accuse de rage.

#### 2- أبعاد الجملة البسيطة proposition:

برميل السمك تفوح منه رائحة الرنكة.

(كل إناء بما فيه يرشح).

La caque sont toujours le hareng.

في المستحيل ليس هناك ما يتمسك به.

A l'impossible nul n'est tenu

#### 3- أبعاد الجملة البسيطة الخالية من الفعل proposition sans verbe:

إثر المطر، الطقس الجميل.

Après la pluie, le beau temps.

ضجيج عال، جار سوء.

Grand clocher, mauvais voisin.

ملاحظة 1: لا بد من استبعاد الجمل البسيطة -

الردود من هذه القائمة، من صنف:

رياح الصديدي ما يرد (تَهْنِية).

(Le) bon débarras.

لهذا السبب ولذاك.

Et pour cause A d'autre .

التي - حسب اصطلاح جاكبسون - لا تنتمي لسنن ضمن الرسالة، لكنها تحضر كرسائل داخل القصة.

ملاحظة 2: لا بد من الآن ملاحظة أن هذه التمييزات حسب أبعاد الوحدات التركيبية لا تبدو مفيدة: في الحقيقة، إنها الجملة المركبة ذات الصياغة الثنائية التي تميز جميع العناصر السيميائية المتوقعة.

- في المقابل، هناك تمايز آخر، يظهر لنا مهماً: الفصل بين جميع العناصر السيميائية باعتبارها عناصر لها دلالة حافة وأخرى ليست كذلك. نقصد بالدلالة الحافة نقل مدلول من حقل دلالي (أين يأخذ مكانه إلى جانب الدال) إلى آخر.

فالأمثال هي عناصر لها دلالة حافة. فعند القول:

أهلاً يا نظارات، وداعاً يا فتيات.

Bonjours lunettes, adieu fillettes.

لا يقع المدلول في مستوى دلالة النظارات أو  
الفتيات، معنى المثل يوجد هنا أين تجري الاعتبارات  
المتعلقة بالشباب والشيخوخة.

أما الأقوال المأثورة، فهي على العكس من  
ذلك، عناصر ليست لها دلالة حافة؛ فلسنا في  
حاجة إلى البحث عن دلالة أخرى:

شيء موعودٌ به، شيء مُستحقُّ.

(وعَدَ المرءُ ديناً عليهِ).

Chose promise, chose due.

بعيدا عن القصيدة المباشرة حيث توجد  
هذه الدلالة.

- البحث عن المميزات الشكلية للأمثال  
وللأقوال المأثورة يظهر متوافقا، لأن المميزات  
الشكلية التي يمكن وصفها قليلا ما تلتقي جميعا  
في مثال واحد. هذا الأمر مع ذلك لا يدهش  
اللساني؛ فوجود (les te المفردة التي لا تحقق شكليا  
التضاد: مذكر عكس مؤنث)، أو VOIX (أين  
الفرق بين مفرد عكس جمع غير مسجل، حتى  
كتابة)، لا يشكك في المقولات الجنسية  
والعددية؛ ولا بالنسبة لمؤرخ الفن: فالكاتدرائيات  
المختلفة لا تتجمع فيها أبدا جميع الملامح المميزة  
للفن القوطي.

تتميز الأمثال والأقوال المأثورة دائما، من وجهة  
نظر شكلية، بالطابع الموروث لبنائها النحوي:

1 - بغياب أداة التعريف l'article:

كَلْبٌ جَيِّدٌ أَصْلُهُ صَيَّادٌ.

[وَلَدَ الْفَارَ حَقَّارٌ].

Bon chien chasse de race.

عُشْبٌ فَاسِدٌ سَرِيْعُ النَّمَاءِ

Mauvaise herbe pousse vite.

2 - بغياب الصلة l'antécédent:

مَنْ نَامَ تَعَشَّى.

[لي فاتو الطعام يقول تعشيت].

Qui dort dine.

من عنده امرأة، عنده حرب.

Qui femme a, guerre a.

3 - بعدم مراعاة النظام المتواضع عليه في

الكلمات:

بالظفر يعرف الأسد.

A l'ongle on connaît le lion.

4 - بعض الخصائص المعجمية الموروثة تسمح

بالذات بتأريخ الأمثال أو الأقوال المأثورة:

القناعة أكثر من ثروة.

Contentement passe richesse.

لأول وهلة، ترذنا الملامح الموروثة للأمثال  
والأقوال المأثورة لعصر تكوينها. تسمح دراسة  
تاريخية متعمقة بتأريخها تأريخا مضبوطا، توضّح  
أكيدا بأن الشكل الموروث هو ضروري لها، وبأنه  
يمثل أحد ملامحها الجوهرية.

بطبيعتها اللفظية، باختيار صيغ وأزمنة  
مستعملة (مع استبعاد غيرها)، تكون الأمثال  
والأقوال المأثورة في صيغة:

1 - الحاضر المعين présent de l'indicatif:

المبالغة عدوة الجودة.

[الشيء إذا زاد عن حده انقلب إلى ضدّ].

Le mieux est l'ennemi du bien.

الثعلب يعظ الدجاج.

Le renard prêche aux poules.





## 1- تضادّ جملتين بسيطتين propositions

إرادة المرأة... من إرادة الله

Ce que femme veut ... Dieu le veut

## 2 - تضادّ جملتين بسيطتين خاليتين من الفعل:

اليوم بالزهورات ... غدا بالعبرات

Aujourd'hui en fleurs ... demain en pleurs

## 3 - تضادّ مجموعتين من الكلمات ضمن جملة بسيطة :

بالظفر... يُعرَف الأسد

A l'ongle ... on connait le lion

## ملاحظة 3: تأتي القافية وكذلك السجع ليؤكد هذا التضادّ الثنائي:

للزّيجات وللأموات ... يسعى إبليس بثبات .

Aux mariages et aux morts ... le diable fait son effort.

دورّيان على سنبلة ... لن يبقيا على محبة .

Deux moineaux sur un épi ... ne sont pas longtemps amis.

## 2 - الأمر impératif:

ساعد نفسك تساعدك السماء .

Aide-toi, le ciel t'aidera.

افعل ما تفكر فيه، إن عجزت عن فعل ما ترغب فيه.

Fais ce que tu penses si tu ne peux pas faire ce que tu veux.

## 3 - الأمر المصاغ في الحاضر المعين يجمع بين الإمكانيتين :

لا بدّ من ربط الكيس قبل أن يمتلئ .

Il faut lier le sac avant qu'il soit plein.

عليك ألا توقض القطّ النائم .

[أبعد على الشرّ وغنّيلو] .

Il ne faut pas réveiller le chat qui dort.

- تبدو البنية الإيقاعية الثنائية للأمثال ولالأقوال المأثورة كملح شكليّ مميّز أكثر عموميّة من أبعاد الوحدات التركيبية التي تتحقّق داخلها. إنّه إذن في مستوى الجمل المركّبة المنغمّة، يجب البحث عن عناصر تفسر طابعها الأصليّ.

تكون البنية الإيقاعية الثنائية دائما مدعّمة باستعمال تضادات عبي لبصعيد المعجمي، حيث يبدو القصد واضحا.

#### 1 - تكرار الكلمات La répétition des mots

على قدر الرؤوس، على قدر الرؤى.

Autant de têtes, autant d'avis.

إرادة المرأة، من إرادة الله.

Ce que femme veut, Dieu le veut.

#### 2 - وضع أزواج تضادية من الكلمات في حضور

نظمي :

أهلأيا نظارات، وداعا يا فتيات.

Bonjours lunettes, adieu fillettes.

مَطَرَات صغيرة تُتَفَطَّر طرقا كبيرة.

Ce sont les petites pluies qui gâtent les grands chemins.

في المسير الطويل يَتَقَلُّ الحَمْلُ القليل.

Au long aller petit fardeau pèse.

لا تدّعي هذه التلميحات القليلة استفراغ وصف الخصائص الشكلية للأمثال وللأقوال المأثورة. مع ذلك يمكنها العثور عما هو خاص بصفة كافية ويسمح، في هذه المرحلة، بصياغة بعض الملاحظات حول دلالة الشكل المثلي والقولي.

- ترجع الصياغة الموروثة للأمثال والأقوال المأثورة المتضمنة في سلسلة الخطاب الحالي، فيما يظهر، إلى ماض غير محدد، يضيف عليها نوعا من السلطة التي تنتمي لـ «حكمة القدماء». يمثل طابع القدم المميز للأمثال إذن وضعاً خارج الزمن للدلالات التي تحتويها؛ إنها طريقة شبيهة بـ «كان في قديم الزمان» التي تُسْتَهْلُ بها الحكايات

والخرافات، الموجهة لموضعة الحقائق المكتشفة في القصة في زمن «الآلهة والأبطال».

- إن استخدام الزمن الحاضر وصيغ التعيين indicatif أو الأمر impératif، يتعارض بصفة واضحة مع ما قلناه قبل قليل، يكشف أكثر عن الوضع الشاذ للمثل أو للقول المأثور في الخطاب. فالحاضر المستعمل هنا يصبح الزمن اللاتاريخي الخالص الذي يساعد على تلفظ حقائق مطلقة، تحت شكل استنتاجات بسيطة. ويضمن الأمر بدوره، عن طريق تأسيس قواعد للسلوك خارج الزمن، دوام قانون أخلاقي لا يتغير.

- إننا، في الوضع الراهن للأبحاث حول الجمل المركبة المنغمة، لا نقدّم سوى فرضيات تمسّ دلالة البنيات الثنائية. يبدو مع ذلك دالاً أن الجملة المركبة، لما تدرك في الشكل النغمي الثنائي، تظهر كبنية واضحة ومغلقة في نفس الوقت. لا بد من انتظار نتائج الأبحاث حول التضاد ما بين البنيات الثنائية التي تميز الكتابة التقليدية، والإيقاعات الثلاثية للرومنسيين، لكي يمكن اعتبارها كدوال (في أنساقنا الرمزية، في تمثيلاتها أو في طموحاتنا) لعالم مكتمل، متوازن، هائي.

- يستسلم الانسياب «الأسلوبي» للعناصر المعجمية المكونة للأمثال وللأقوال المأثورة بسهولة كبيرة للتأويل.

إن تكرار نفس العنصر المعجمي في طريف البنية المثلية والقولية من صنف :

على قدر الرؤوس، على قدر الرؤى

Autant de têtes, autant d'avis

بعيداً عن العين، بعيداً عن القلب

Loin des yeux, loin du cœur

يسمح بإقامة علاقة متبادلة ما بين المقطعين

كما هما متمفصلين: هذا التقارب للأشياء وللسلوكات المتشابهة يميل نحو تكوين أقسام كبرى من العلاقات المتبادلة ويُعَيَّنُ بصفة ملحوظة على ترتيب العالم الأخلاقي الذي ينبثق عنه مجتمع ما.

إن تحقيق أزواج تضادية، على الصعيد النظمي، والتي هي منتظمة تحديدا مثل:

اليوم زهرات، وغدا عبرات

Aujourd'hui en fleurs, demain en pleurs

في إنتاجها لتضادات جديدة من صنف: زهرات عكس عبرات، تتوسل بالطريقة الوحيدة غير التركيبية الممكنة - التتابع - من أجل توضيح علاقات السببية، التحديد، التبعية، جاعلة إياها مشاركة في «طبيعة الأشياء»، لأنها تنتمي لنسق وليس لسلوكات فردية.

يمكن لدراسة العلاقات المتبادلة وأزواج التضادات القابلة للتنفيذ فيما بينها، أن تسمح

بإقامة موضوعاتية وبنية نسق الدلالات المغلق الذي يكون مجموع الأمثال والأقوال المأثورة لجماعة لغوية في فترة تاريخية معينة.

- إن التفسيرات القليلة السابقة موجهة للتسليم بوجود حقل دلالي مستقل، مؤكدة الطبيعة الشكلية الذاتية لعناصر سيميائية تدعى عادة في الأدبيات الكلاسيكية أمثالا وأقوالا مأثورة.

نحن مقتنعون بأن الوصف المنهجي للأمثال وللأقوال المأثورة، المهم في حد ذاته، يستطيع أن يقترح عناصر لتفسير مسائل الأسلوبية، ويُعَيَّنُ، عن طريق القائمة المستفرغة للعلاقات المتبادلة والأزواج التضادية التي يُعَثَّرُ عليها في الأمثال، على دراسة رمزيات أخرى: رمزيات الأساطير، الأحلام، الفولكلور.

\* ملاحظة: اجتهد المترجم في تقديم ترجمة وفية للأمثال والأقوال المأثورة، ووضع ما يماثلها في الأمثال الفصيحة أو الدارجة بين معقوفين. كما أن استخدام البنط الغليظ جاء لتأكيد العبارات التي تم تمييزها في المقال الأصلي.

#### المصادر

\* Les proverbes et les dictons, in : A. J. Greimas, Du sens : essais sémiotiques, Editions du Seuil, Paris, 1970, p.p.309-314. (Paru dans « Cahiers de lexicologie », 1960, n°2, sous le titre de « Idiotismes, proverbes, dictons »).

\* ظهر المقال أول مرة في «كراريس المعجمية» رقم 2، 1960، تحت عنوان: «الكلم المأثور، الأمثال، الأقوال المأثورة». ثم نُشر ضمن كتاب «في المعنى» لـ أ.ج. غريماص، 1970، بالعنوان المُقدَّم هنا.

1. <https://upload.3dlat.net/uploads/3dlat.net/26/17/f904/409e647729a71.jpg>
2. <https://www.almrsal.com/wp-content/uploads/2014/04/Champs-Elysees-Paris-France.jpg>



## العواشر، الفأل، والعولت دراسة ميدانية في دلالة الأنشطة الفلاحية في منطقة تبسة الجزائر

أ. ليرامير بن عرفة - كاتب من الجزائر

إن الطقوس والممارسات والاحتفالات جزء من المعتقدات الشعبية وقسم لا يمكن عزله عن الموروث الثقافي للشعوب فالطقوس الممارسة هي عبارة عن عملية هدنة مع القوى الغيبية وما يصاحبها من احتفالات في مختلف المواسم هو عملية شكر على ما تم الحصول عليه من إنتاج وفير ومن بينها إهداء الفأل للجيران والمقربين أو إقامة احتفالات صغيرة وبسيطة بمناسبة الغلة الوفيرة، وكلها عمليات متوارثة جيلا عن جيل بدأت في الاندثار بفعل عدة عوامل ونسعى في بحثنا هذا إلى كشف النقاب عن هاته الممارسات وإيضاحها ومحاولة تفسيرها.



## مقدمة:

فيه السنة القمرية مع السنة الشمسية ينظم هاته الممارسات سواء بطقوسها أو باحتفالاتها على مدار العام والغرض منه هو عقد هدنة مع القوى الغيبية والطبيعة والعيش في أمان مقابل تقديم هاته الطقوس، سنحاول من خلال هذا المقال الربط بين موضوعين من مواضيع البحث في الفلسفة والأنثروبولوجيا ألا وهما موضوع الزمن والثقافة الشعبية المتداخلان ضمن مصفوفة من الممارسات والطقوس والتصورات. وعليه يتبادر إلى أذهاننا التساؤل التالي:

- \* ما ماهية الطقس؟ وما مدلولاته الرمزية؟
- \* بم يتميز كعمارة اجتماعية أو فردية وعن غيره من الممارسات الاجتماعية؟
- \* ما هي الوظائف الأساسية التي يؤديها في الأنشطة الفلاحية؟
- \* لماذا نخصص جزءا من الزمن في الاحتفال وإقامة الشعائر والطقوس سواء ما كان منه شرعيا أو دينيا أو بدعة في اعتقاد البعض الآخر؟

## مفاهيم عامة

### 1- الزمن والوقت :

قد انفردت العربية دون غيرها من اللغات السامية بكلمة (الزمان) (الأبد، الدهر، الحين، الوقت، الأجل، السرمد، الخلد، الأمد، المدة) ولكل منها معناه الخاص والدال على قسم ونوع من الزمن فالـ (الآن) للدلالة على المدة أو الوقت واللحظة الحاضرة وقد تعني الوقت الطويل أو القصير، وأما (الأبد) فهو صيغة ظرف زمان أو هو الوصف الدال على الامتداد الزماني في المستقبل، وأما (الخلد) فتحمل المعنى نفسه، ولفظة (المدة) و(الأجل) بمعنى المدة المحددة أو نهايتها. وأما (الوقت) فهو جزء من الزمان ويرى الأشعري أن الوقت له عدة دلالات (ابن مطهر، 2003، ص 61) منها:

تعد دراسة الطقوس ورموزها وممارساتها من أهم المجالات الخصبة التي تسمح بفهم ما يدور في أذهان أفراد المجتمع وما يخصه، كما تعد ميدانا ثريا لكشف ما يتم إنتاجه من تصورات (l'imaginaire) وتمثلات، ورمزية تأويلية لبعض الأحداث والظواهر التي ينتجها التخيل الشعبي والعقل المحرك الخفي للمجتمعات المحلية، الأمر الذي يجعل من دراسة هذه المنتجات في المتناول العلمي وميدانا خصبا ثريا للدراسة والتحليل الإثنولوجي والأنثروبولوجي هاته الممارسات تصنف جميعها في إطار المقدس أو ما يسمى في الدول العربية عموما والجزائر خصوصا بالعواشير<sup>(1)</sup> وما يصاحبها من ممارسات ثقافية داخل العائلة وخارجها كالاحتفال بالختان، والزواج، ومراسم الجنازات، والمولد النبوي الشريف، وصيام أيام من شعبان، والتبرك بالأولياء وموعد زيارتهم واحتفالاتهم الشعبية خصوصا الاحتفالات والطقوس المرافقة للعمليات الزراعية والاعتناء بالمحصول من زرع وبذر وغرس وتقليم ونزع للحشائش الضارة وفأل وبكور<sup>(2)</sup> وحصاد وغيرها من العمليات التي تدخل ضمن دائرة طقوس التبرك، وغيرها من الممارسات مثل رقصة الحضرة في بعض المجتمعات المحلية والتي يقصد بها طرد الجن وإبعاد الأرواح الشريرة خصوصا في الفترة السابقة لشهر رمضان، لأن شهر رمضان تصفد فيه الشياطين ويعرف حراكا كثيفا في الليل، وإذا استمرت الشياطين في الحركة فإنها ستؤذي الناس، خصوصا في الأوقات الحساسة من الليل، مع تعود السكان على الصداقات وإخراج المعروف والتطبيب التقليدي حفظا وحماية من الأذى وخوفا من أهلي المنزل أو المنطقة من سكان العالم الآخر، هذا كله يتم وفق جدول زمني معين تتداخل

✱ الوقت هو الفرق بين الأعمال، وهو مدى ما بين عمل إلى عمل، ويحدث مع كل وقت فعل.

✱ الوقت هو ما توقته للشيء، وزعموا أن الأوقات هي حركة الفلك، وساعات الليل والنهار.

ويعتمد مفهوم الزمن على التجربة المعاشة سواء أعطت هذه الأخيرة معنى لمصير الفرد أو تاريخ الجماعة، وقد وجدت الأنثروبولوجيا في الزمن أحد الأبعاد الرئيسية لدراسة الظواهر كوجود ملموس لتشكيل الواقع الاجتماعي (بيار بونف، 2006، ص 531).

## 2 - الممارسات الطقوسية والاحتفالية:

عند ذكر مصطلح الممارسات تتبادر إلى أذهاننا عدة مصطلحات من طقوس وعادات وتقاليد وصولاً إلى العرف ويمكن شرحها كما يلي:

أ. الطقوس:

اشتقت هذه الكلمة من اللغة السنسكريتية وهي تعني ما هو مطابق للنظام وهذا ما جاء على لسان جينون حينما أكد أن الطقس يدل على ما تم تحقيقه وفقاً للنظام (الدوك سول، 2001، ص 93).

يندرج الطقس ضمن خصائص ومكونات الحياة الاجتماعية للأفراد والمجتمعات كل حسب خصائصه التي جبل عليها ووجدتها منذ الأزل ويتم بتكرار الظروف التي تستدعي إعادة القيام به وهو يتسم بأوليات يفترض تفعيلها لكي يفرض طابعه على الإطار الذي يساهم تدخله في تحديده.

ويعرفه معجم إثنولوجيا أنثروبولوجيا «الطقس عمل يهدف إلى أداء مهمة أو الوصول إلى نتيجة ما عبر تلاعبه ببعض الممارسات لإجتذاب العقول وجعلها تؤمن به قبل التفكير بتحليل المعنى، وهو يجري للاحتفال بمناسبات وضعية، أو لاتقاء خطر محقق أو تقبل الأمور الحتمية كطقوس الموت وطقوس الولادة وطقوس المرور» (بيار بونف، 2006، ص 634).

أما قاموس الأنثروبولوجيا فيعرفها بأنها فعاليات وأعمال تقليدية، لها في أغلب الأحيان علاقة بالدين والسحر، يحدد العرف أسبابها وأغراضها، وهي دوماً مشتقة من حياة الشعب الذي يمارسها، ويعتقد البدائيون أن أدائها، يرضي الآلهة والقوى فوق الطبيعية، والمعبودات، وعدمه يسبب غضبهم، ويجلب نقمته وتجرى الطقوس في فعاليات مختلفة: كالرقص، وتقرب القرابين ونحر الأضاحي وأداء الصلوات، وترديد التراتيل، والأعمال والأنشطة الاقتصادية وأحاسيس الإنسان (ساكر سليم، 1981، ص 826).

ولها عدة أصناف نذكر منها طقوس الزراعة التي يعرفها: بأنها طقوس تتعلق بتهيئة الأرض للزراعة، وبذر البذور، وحماية المحصول من المخاطر التي تهدده، والاستمطار، وطقوس البواكير، كما تتضمن طقوس الزراعة بين بعض الشعوب البدائية أوضح بشرية: فيقتل عدد من العبيد، وتخلط دماؤهم بطحين بواكير الحصاد ويصنع منها خبز يؤكل، ضماناً لوفرة المحصول، وكان أول من درس هذه الطقوس دراسة مفصلة ما لينوفسكي في كتابه (Coral Gardens and Their Magic) (بيار بونف، 2006، ص 828).

✱ التعريف الاجرائي: عملية ممارسة لجملة من الرموز والإشارات والإيماءات إما عن طريق التواصل اللغوي بالكلام مثل الخطاب والحديث والمجالسة أو الممارسات اليدوية في صيغة احتفالية أو فلكلورية تمكن الأفراد من التواصل مع القوى الغيبية التي يخافونها أو فيما بينهم البعض.

✱ الأسطورة: بمجرد ذكرنا لكلمة طقس يتبادر إلى أذهاننا مباشرة علاقته بما يسمى بالأسطورة أو الخرافة، ترجع كلمة الأسطورة إلى الجذر موتوس Mutus الذي يعني أبكم وصامت، وترتبط فكرة الصمت بالأشياء التي

من المفهوم الاجتماعي لهذه الكلمة وقد عبر «بيار بورديو» عن ضيق مفهوم العادة «habitude» في كتابه الحس العملي وقد عبر عنه بمفهوم «habitus» أي «النزوع الشخصي الاجتماعي» فهذا المفهوم يشير عملية إنتاج الأفكار الاجتماعية، ثم إعادة إنتاجها مع تغير الظروف الاجتماعية أيضاً، واستمرارية هذا النشاط مع استمرارية تطور المجتمع (عاطف عطية، 1993، ص 4).

يعرّف معجم الإنثولوجيا والأنثروبولوجيا العادات والتقاليد كما يلي: «العادات والتقاليد الشعبية ظاهرة تاريخية ومعاصرة، هي من حقائق الوجود الاجتماعي ونعني بها الممارسات والسلوكات التي درج الناس على عملها أو القيام بها وتكرر الفعل بها حتى أصبحت مألوفاً، فالتقليد هو عرف يتركز على الروتين، والواقع أن كل تقليد يميل إلى تمييز بعض التصرفات التي يشرعها ماض غالباً ما يكون عابراً» (بيار بورديو، 1993، ص 4).

فالجيل الحاني يقلد أساليب الجيل الذي سبقه ويسير عليها في مختلف الأعمال والممارسات الاجتماعية، إن كان ذلك في الملبس أو المسكن أو العقيدة أو غير ذلك. ممارسة أو طريقة أداء شيء ما، وانتقال هذه الممارسة من جيل إلى جيل. وهي جزء من الثقافة المشتركة بين أفراد مجموعة اجتماعية بعينها. وشأنها شأن كل السمات الثقافية، ضرب من ضروب السلوك المكتسب بالتعليم، يختلف باختلاف الشعوب، فالأكل على سبيل المثال حاجة بيولوجية لكل الناس، أما التصرفات في أثناء تناول الطعام، وعادات إعداد الطعام فتختلف من جماعة إلى أخرى.

ج. العرف:

يعرف قاموس الأنثروبولوجيا بأنه مرادف لكلمة سنن وهو نمط من أنماط التفكير التي يعترف



لا يمكن التعبير عنها إلا بواسطة الرموز (لوكتي).

وهي مقتبسة من الكلمة اليونانية أستوريا Historia وتعني حكاية وقصة غير حقيقية أو على العكس، بينما كلمة Historia تعني التاريخ كما يقول مالينوفسكي الذي يرى بأنها ركن أساسي من أركان الحضارة، تنظم المعتقدات وتعززها وتصون المبادئ الأخلاقية وتقومها، وتنطوي على قوانين لحماية الإنسان (قسم الدراسات، 2002، ص 28).

❖ وكتعريف إجرائي: هي عملية نقل رواية عبر الزمن تحمل رسائل مليئة بالمعاني والدلالات الرمزية لنمط الحياة والتفكير الخاص بالإنسان في تلك الفترة، لهذا فهي تعتبر وسيلة من بين وسائل الاتصال مع الماضي كالقصص والحكايات والخرافات وما يرتبط بها من هالة رمزية ومعنوية.

ب. العادات والتقاليد:

يتخطى مفهوم العادة الاجتماعية مسألة التكرار لعملية معينة، أو النشاط «اللا شعوري» واللاواعي لعملية ما، والناتج عن تكرار فعل حتى ولو كان فعلاً اجتماعياً. مفهوم العادة أضيق



حركة القمر واتجاه الرياح وحالة الحيوانات في  
تحديد الطقس والمنافخ.

### 3 - النشاط الفلاحي :

هو جل العمليات التي يقوم بها الإنسان في  
خدمة الأرض من حرث وبنذر وسقي وحصاد  
وتربية للحيوانات وتدجينها وصيدها بهدف  
التغذية وضمان البقاء، إضافة إلى الاستهلاك  
العلاجي في بعض النباتات التي يجمعها ويبتقطها،  
ويتبين لنا مرور الإنسان الواحد (الفلاحين) على  
جميع مراحل عملية التطور.

يشير ابن خلدون في مقدمته إلى أن الفلاحة  
تعرف بـ: «النظر في النبات من حيث تنميتها،  
ونشؤه، بالسقي والعلاج، وتعهده بمثل ذلك»  
وهي إما زرع أو غرس (ابن خلدون، 2010، ص 656)

ويشير عبد الغني النابلسي في افتتاحية كتابه  
الملاححة في علوم الفلاحة إلى هذا المصطلح بقوله:  
«معنى فلاحة الأرض هو إصلاحها وغراسها الأشجار  
فيها وزراعة الحبوب المعتاد زراعتها، وإصلاح  
ذلك وإمداده بما ينفعه، وبجوده، ويدفع الآفات  
عنه، ومعرفة جيد الأرض ووسطها والدون منها.

بها المجتمع ويتقبلها، وهي في الأغلب تقليدية،  
بطبيعة التغيير يحس الأفراد بأنه ذات قوة ملزمة  
وأن الالتزام بها يؤدي إلى نفع المجتمع، والخروج  
عنها يستلزم العقاب، لأنه ينطوي على تهديد  
مباشر لسلامة المجتمع (شاكرسلي، 1986، ص 648).

نمط من أنماط التفكير الشعبي، وهو  
جملة العادات التي تعكس أفكار المجتمع عن  
الصواب والخطأ. ويواجه الأفراد الذين ينتهكون  
عُرف المجتمع الذي ينتمون إليه معارضة وعقاباً  
شديدين. وعادة ما يوافق العرف التشريعات  
السمائية في أي دين حق كالإسلام وديانات أهل  
الكتاب الأصلية غير المحرفة إلا ما رفضته هذه  
الديانات من أعراف معينة وأبطلتها. ويعتقد  
معظم الناس أن صلاح مجتمعهم يعتمد على  
تقوية عرفه. ومن أمثلة التفكير الشعبي، التي  
يعمل بها المجتمع، تقاليد الزفاف والجنائز وآداب  
المائدة. ويؤدي انتهاك مثل هذه الأنماط من  
التفكير الشعبي إلى رد فعل غير حاد، مثل الدهشة  
أو الازدراء (جلال مديوني، 1979، ص 43).

يعد عالم الاجتماع الأمريكي وليام جراهام  
سمنر أول من صاغ اصطلاح العرف في اللغة  
الإنجليزية، وذلك في كتابه طرق التفكير  
الشعبي 1940م وأشار سمنر إلى أن العرف قد  
يختلف من مجتمع إلى آخر (William Simmer،  
1949، p 8).

ويوجه عام فإن كل مجتمع يعتقد أن عرفه  
الخاص هو أكثر الأعراف طبيعياً وقيمة،  
إذن فالممارسات الفلاحية هي جميع الطقوس  
والممارسات السوسيوثقافية التي يقوم بها أفراد  
المجتمع والمرتبطة أساساً بالفلاحة وظواهر  
الطبيعة ويقصد بها التبرك أو الاحتفال... الخ  
كعمل طبق العصيدة لدى تساقط الثلوج  
استبشاراً بالعام الفلاحي وزراعة الحقول والحصاد  
وجني المحاصيل الموسمية الأخرى والاعتماد على



الشوكية والأعشاب البرية (ريد صالح، 1998، ص 29)، وازدراء عرب البادية للفلاحة لا ينفي وجودها لدى العرب عامة، وأشعارهم عن الأرض ونعوتها، وأبواب الأشجار المختلفة وكيفية زراعتها والا عتناء بها .

### الدراسة الميدانية:

#### النشاط الفلاحي في منطقة تبسة

نرمي من خلال هاته الدراسة إلى الكشف عن جزء من الموروث الثقافي الخاص بالمنطقة ممثلاً في النشاط الفلاحي الموسمي والعلاقة الوثيقة التي تربطه بالمعيش اليومي للفلاح في منطقة تبسة هاته المنطقة التي تداولت عليها عدة حضارات منذ ما قبل التاريخ:

#### 1- لمحة عن منطقة الدراسة:

تبسة ليست مدينة رومانية ولا بونيقية كما يعتقد ويروج لها الكثيرون تبسة مدينة نوميدية عريقة تضرب، بجذورها في أعماق التاريخ ورغم أننا نجهل تاريخ بنائها ولا اسم الذي أطلقه عليها بناتها الأولون إلا أن بعض المصادر ترجع تاريخ بنائها إلى القرن الخامس ق.م أي على ذكرها مؤرخون قدامى مثل تيودور الصقلي وبوليب اليوناني تحت اسم هيكتامبول أي المدينة ذات المائة (serre de roche, 1952 p 10) باب وذكرها ياقوت الحموي في معجم البلدان حيث يقول بأنها مدينة قديمة أزلية، فيها آثار كثيرة للأول، عجيبة ما بإفريقية بعد قرطاج، وأعظم منها، فيها دار ملعب قد تهدم أكثره أغرب ما يكون من البناء، ولو غرست الإبرة بين حجرين من حجره لما وجدت منفذاً، وفي داخلها أقباء معودة بعضها فوق البعض، ويبيت تحت الأرض، وأزواج كثيرة، ولها منظر هائل. والمسكون اليوم من تبسة إنما هو قصرها، وعليها سور من الحجر جليل متقن العمل، كأنما فرغ منه بالأمس، وهو حصن

ومعرفة ما يصلح أن يزرع أو يغرس في كل نوع منها، من الشجر والحبوب والفواكه والخضر. والوقت المناسب والمختص بزراعة كل صنف، والهواء الموافق لذلك وغراسة ما يغرس فيها، وكيفية العمل في الزراعة والغراسة. ومعرفة أنواع المياه التي تصلح للسقي، لكل نوع منها وقدره، ومعرفة الأربال وإصلاحها، وما يصلح منها بكل نوع من أنواع الأشجار والخضر والزرع. وكيفية العمل في عمارة الأرض قبل زراعتها وبعد غراستها وتزييلها، وتعديلها لجري الماء عليها بعد سقيها، وتقدير ما يحتمل من الأرض من أنواع البذر. وعلاج الخضر والأشجار من الآفات اللاحقة بها، وتدمير ذلك كله والقيام عليه بما يصلح» (عبد الغني النابلسي، [د س.]، ص 3-8).

وترد الإشارة في المعاجم والقواميس إلى أن الزرع مقابل للغرس، فالزرع هو «طرح البذر في الأرض وعادة ما يكون هذا البذر هو القمح والشعير، أما الغرس فهو مختص بالشجر» وقد أشار إلى ذلك إخوان الصفا<sup>(4)</sup> بقولهم ترد الإشارة إلى أن النبات «إما أشجار تغرس قضبانها وعروقها أو زروع تبذر حبوبها وبذورها» (إخوان الصفا، [د س.]، ص 247).

وقد ظل هناك لبس في استعمال هذين المصطلحين إلى وقت طويل حتى ألف الإمام عبد الغني النابلسي كتابه: علم الملاحاة في علم الفلاحة، وقد أشار هؤلاء جميعهم إلى أن المنطقة العربية تغلب عليها الصحاري والبادي، فبعضها يصلح للفلاحة كالجزء الشمالي من بلاد المغرب واليمن وحوض النيل وبعض مناطق الحجاز، ونشأت في بعض هذه المناطق نظم للري ومنشآت لم، وعرفت هاته المناطق بالمنتجات الفلاحية التي يشار إليها دوماً في التبادل التجاري، أما الأعراب من سكان البادية، فنشأتهم ازدراء الفلاحة وانتقاص قدر أهلها، ذلك أن البادية يعوزها الماء الذي به حياة النبات وعماد الفلاحة، ولا يناسب البادية إلا أصناف قليلة من النباتات

عظيم، وفي مدينة تبسة قضاء تدخلها الرفاق بدوابهم في أيام الشتاء، يسع القبو منها ألفي دابة وأكثر، ويقرب تبسة واد بينها وبين قفصة (تونس) ستة مراحل يقع في قفر سببية وبينها وبين سطيف (وسط الجزائر) ستة مراحل في بادية تسكنها العرب، ولمدينة تبسة بساتين كثيرة وفواكه عجيبة ويجود فيها الجوز حتى يضرب به المثل في إفريقية (ياقوت الحموي، 1993، ص 993) وقد مرت عليها عدة حضارات مثل الحضارة الرومانية والوندالية والبيزنطية والفتح الإسلامي وتعتبر بوابة الإسلام في الجزائر ويوجد بمدينة نقرين الصحراوية المتاخمة للحدود التونسية آثار وقبور المسلمين الفاتحين وبها مقر وقبر الكاهنة داهية التي خاضت حرب الخمس سنين مع حسان بن النعمان (ابن خلنود، القديس، ج 7 ص 10).

ولها تاريخ نضالي كبير إبان الفترة الإمبريالية والثورة التحريرية بلغت من أبنائها الغالي والنفيس وضحت بثرواتها ضد المستدمر الذي لم يترك الأخضر ولا اليابس فيها إلا وبلغته يد الخراب والدمار وكان لها دور بارز في تحوير مسار الثورة الجزائرية بواسطة معركة الجرف الكبرى التي أثبتت فيها ولاية تبسة أنها أنجبت مقاتلين بخبرة هندسة قتالية بالغة الأهمية، ليأتي عليها فجر الإستقلال وتركب قطار التنمية فهي ولاية فلاحية بالدرجة الأولى ولها من الآثار ما يحولها قبلة سياحية بامتياز.

## 2 - رزنامة الأنشطة الفلاحية

### - الاستعداد للعام الفلاحي:

ينطلق موسم الحرث يوم 15 أكتوبر من كل عام، وفيه كانت المرأة تأخذ أنية مليئة بالزبدة الحيوانية أو ما يسمى الدهان ويربط المحراث إما على بقرتين أو حمار وتأخذ حبة رمان كبيرة، «وموسم الحرث عادة ما ينطلق مع البكور

الأول لثمرة الرمان» وتطلق على سكة المحراث وتعطى تلك البذور للأولاد الصغار في شكل فأل لأن الأولاد يرمزون للنقاء والعفة والفأل الذي يقدم لهم أملا في أن يجازيهم الله على حسن صنيعهم بمحصول وفير ويدهن المحراث ورأس الدابة التي تقوده بذلك الدهان، ويكون العشاء في تلك الليلة كسكس باللحم، تبركا بالعام حتى ينزل الله خيراته والعشاء عادة ما يكون وليمة جماعية، لأهل الدوار أو القرية ويعزم فيه أضعف الناس من الناحية المادية حتى تمحي روابط وقيود الماديات.

### - إستقبال الشتاء:

يدخل فصل الشتاء بالخيرات والأمطار الفصل الذي يكتسي الحلل البيضاء والشفافة بالمياه والثلوج والبرد، الفصل الذي كان الفلاح قد أعد له العدة خلال فصل الصيف، من مؤونة ولباس ووسائل مساعدة على تحمل البرد وهذا يعني أنه فصل السبات، بل بالعكس يمكن أن يكون العمل المضني الذي يقوم به الأفراد خلاله أكثر من أي فصل آخر من السنة. وهو مكون من عدة مراحل ويبدأ تقريبا من أواخر شهر نوفمبر الميلادي وصولا إلى بداية شهر مارس.

### - عيد رأس العام الفلاحي:

يتم الاحتفال بعيد رأس العام الفلاحي في منطقة بئر الذهب ولاية تبسة كغيرها من مناطق الجزائر وتعتبر هاته المناسبة المهمة من بين العواشير التي لا يتنازل عنها سكان الجزائر بالرغم من إيمانهم بوجود عيدين دينيين فقط وهو كناية عن تمسكهم بعاداتهم وتقاليدهم، حيث أن جميع المخبرين أجمعوا على أن الاحتفال يتم في يوم الثاني عشر إلى الثالث عشر من شهر جانفي وهنا نلمس الجانب العقائدي في رمزية الاحتفال، حيث يكون رأس السنة الفلاحية مناسبة لتبادل



الضارة في الأرض «ما يوصل مارس غير نقي زرعك وفارص» ويتم العمل في شكل مجموعات من أجل تنقية أكبر عدد ممكن من المساحات المزروعة من الحشائش التي تفسد المحصول في انتظار أيام الحسوم «أيام شديدة البرودة تدخل قبل فصل الربيع بقليل» تقوم النسوة بإعداد الحلويات التقليدية الخاصة والمسماة المبرجات أو الأبراج فرحا بعيد الربيع وتوزع على الأطفال الصغار وترسل إلى الجيران والعمال في الحقول مع اللبن أو الحليب على أساس أن اللون الأبيض يرمز إلى الصفاء وحسن النية مع جميع المتعاونين في أرض أحد الفلاحين ليأتي عليه أيضا الدور في العمل في حقولهم إضافة إلى القوة التي تمنحها مادتا الحليب والتمر لجسم الإنسان.

#### - الاستعداد لموسم الحصاد:

مع دخول موسم الحصاد أو بداية الاستعداد له تأتي مرحلة جديدة من مراحل هذا التقويم وهي مرحلة الفطيرة حيث يقال «ما تفوت الفطيرة إلا وما تبقى في السماء طيرة» وهي أواخر شهر أفريل الميلادي وبداية شهر مارس حيث أثناء هاته الفترة لا تلاحظ الطيور في السماء فجميع الطيور تلتقط الثمار وتعمل على تخزينها وتقوم ببناء الأعشاش الجديدة والتزاوج والإباضة والتفقيس، وعند الاستفسار عن سبب التسمية أي الفطيرة لاحظنا

الزيارات العائلية وإنهاء الخصومات وإقامة الصلح ومناسبة كذلك للتضامن الاجتماعي عبر تجميع الصدقات وتوزيعها على المحتاجين.

#### - المراعي ومصادر المياه:

إن المراعي ومصادر المياه من أهم الأشياء ضرورة في حياة الفلاح بهاته المنطقة حيث أنه مستقر تماما وليس متنقلا مثلما كان عليه الحال إلى أمس القريب، فالمراعي التي توفر الكلاء للمواشي بأنواعها ضرورة قصوى على أساس أنها مصدر رزق الفلاح أيضا ولا سبيل له إلى التنقل بها إلا ما كن أخرى، إضافة إلى ذلك يحتاج الفلاح مصادر المياه الصالحة للشرب له وللمواشي التي يربها فمصادر المياه غاية أساسية في حياة الفلاح اليوم، وهاته المصادر يمكن حصرها في مياه الأمطار والمياه الراكدة إن وجدت، إضافة إلى مياه الآبار الجوفية ومياه السدود وذاك ما هو متوفر في المنطقة، وإلا يلجأ إلى جلب الماء عن طريق شراء صهاريج مياه ذات سعة كبيرة يستعملها للاستهلاك الشخصي ولشرب المواشي.

#### - استقبال الربيع:

يعتبر فصل الربيع فضاء يبرز فيه الغنى الثقافي لهذه المنطقة وعمق تراثها الشعبي، بحيث تتخلل عدة نشاطات ابتداء من الانتباه للأعشاب



### 3 - الموروث الثقافي الفلاحي:

من خلال معاشية مجتمع الدراسة والبحث في موضوع الأنشطة الفلاحية عبر الزمن، وما يتعلق بها من معيش يومي للأفراد نجد أن الذاكرة الجماعية لهؤلاء الأفراد مازالت خصبة وغنية بجملتها من الدلالات الرمزية ويمكن إدراجها كما يلي:

#### - الأساطير والأمثلة الشعبية الفلاحية:

تتميز المخيلة الشعبية بثراء نادر في كل ما يتعلق بالأساطير والخرافات والأمثلة الشعبية الفلاحية والتي هي مرتبطة تقريبا بكل شهر من شهور التقويم الزمني الفلاحي والتي ترتبط بدورها ارتباطا وثيقا بالدورة السنوية للكائن الحيواني والنباتي بصفة عامة والشجرة بصفة خاصة على أساس سهولة التعبير بها وتحررها من القيود واشتراك جميع فئات الشعب فيها وبالتالي فهي غنية بالرموز المعبرة عن العقائد والأحداث وعن تجربة الإنسان في بعده المكاني والزمني في عيشه اليومي

وجود روايتين أولاهما تقول بأن هذه الفترة هي التي فطر فيها الله السموات والأرض أي خلقهما ولذلك سميت بالفطيرة أما الرواية الثانية فتقول بأن اليهود المعاشين للمسلمين في شمال إفريقيا، رأوا بأنهم يتعبون أثناء هذه الفترة من العام بخسارتهم لحاصلهم الزراعية نتيجة تساقط كثيف للبرد، فاقترحوا أن يمدوهم بفطيرة الدم التي يصنعونها لتفتيتها على المحاصيل كي يتفادها البرد، ولكن الرواية الأولى هي الأقرب لدى كل المخبرين كما تكون هاته الفترة هي فترة الاستعداد لفصل الخبز والعمل لجميع الكائنات الحية فصل الصيف، وتجز الأغنام ويتم فطام الخراف ومع آخر ما يخصصه فال المرمز<sup>(3)</sup>.

#### - إستقبال الصيف:

يقال عادة قبل كل دخول فصل الصيف في هذه المنطقة بأن (الصيف أب الزواني)<sup>(4)</sup> أو ثلاثة أشهر صيف يخدمو على العام كامل، ويتم الاستشهاد بقصة النملة والصرصور على أساس أن العمل أثناء هاته الأشهر لا يقتصر على الرجال أو العمال بل تدخله جميع فئات المجتمع كافة شيوخ عجائز، نساء رجال، شباب وأطفال وكل حسب قدرته وكل حسب مجهوده ففصل الصيف فصل البركة وفصل حصد الخيرات وتعميمها على كافة أهل الريف أو القرية.

#### - إستقبال الخريف:

يتم استقبال فصل الخريف بالفرح والسرور ودعوة الله عز وجل بتعميم الخيرات وجلبها وذلك أيضا من خلال مجموعة من الطقوس حيث يقال إن أتت صابئة أو محصول وفير في ثمار التين الشوكي فإن العام لا يكون جيدا والعكس صحيح إن كانت غلتها غير جيدة ولم تنتج إلا قليلا فالعام يأتي عام خيرات زد على ذلك أن هذه الفترة تتميز بهبوب الرياح القوية.



من ناحية ومع الطبيعة والكون وقواهما الخفية من ناحية أخرى.

#### - الطقوس والمعتقدات:

المعتقد هو تلك المعلومة المكتسبة الراسخة في الفكر. ولا ترسخ المعلومة إلا بعد تفاعل للحواس والعقل والوجدان فيما بينها، خلال زمن معين. إذن المعتقد معلومة مبنية وفق منهج وخطوات، خلال زمن معين.

والمعتقدات هنا هي جملة الطقوس المكررة التي يقوم بها أفراد هذا المجتمع. كما أن كلمة طقس «Rite» مشتقة من الكلمة اللاتينية «Ritus» وهي عبارة تعني عادات وتقاليد مجتمع معين ويعرفها علماء الأنثروبولوجيا الاجتماعية هي: «مجموعة حركات سلوكية متكررة يتفق عليها أبناء المجتمع وتكون على أنواع وأشكال مختلفة تتناسب والغاية التي دفعت الفاعل الاجتماعي أو الجماعة للقيام بها».

كما تشير لفظة «طقس» إلى الكيفية التي يتم بها أداء الأنشطة المقدسة وتنظيمها في إطار احتفالي، ويشار بها في الديانة المسيحية إلى «النظام الذي تتم به الشعائر والاحتفالات الدينية المقدسة». ومن حيث الأصل اللغوي تتأني لفظة «Rite» في اللاتينية من «Ritus» ويعني مجموع «الأنشطة والأفعال المنظمة التي تتخذها جماعة ما خلال احتفالاتها»، فالطقس يعني من خلال كل هذه التعريفات مجموعة من «القواعد» التي تنتظم بها ممارسات الجماعة، إما خلال أداء شعائرها التي تعدها مقدسة أو من خلال تنظيم أنشطتها الاجتماعية والرمزية وضبطها وفق «شعائر» منتظمة في الزمان والمكان (مبصغ الحواشي،

2007، ص 15-43).

والتي تعتبر معالم ومؤشرات التركيبية والبنية الاجتماعية السائدة في الوسط الريفي والتي تتمثل

في جملة من الممارسات والنشاطات التي تجرى في هذا الوسط من أجل تحقيق غرض معين وتعكس كل ممارسة أو نشاط قيمة ودور الفاعل في ذلك المجتمع وطبيعة البناء الذي ينتمي إليه، لدرجة أن هاته الطقوس أصبحت عبارة عن معتقدات ترسخت في أذهان هؤلاء الأفراد الذين قاموا بدورهم بتشريبيها لأبنائهم جيلا بعد جيل.

#### - طقوس التبرك والخصوبة:

كل مجتمع ينزع نحو الانغلاق مدعو للمحافظة على الأسرار، لاسيما إذا تعلق الأمر بالأمور الشخصية أو بعض طقوس التبرك التي تمارس في السر، مثل التبرك بالعام الجديد عن طريق تقديم الأطعمة وإقامة الولائم أو عن طريق التبرك بماء المطر كتعريض جزء من الجسم لماء المطر والقول المصاحب لها بأنه رحمة من الله عز وجل. وهنا سنستشهد بمقولة راد كليف براون حول الطقوس، إذ يقول «إن إحدى وظائف الطقوس هي التعبير عن مشاعر معينة أو التمسك بقيم محددة مما يعتمد عليه المجتمع في مسيرة حياته بغرض تقويتها، وقد وضحت لنا الآن الحقيقة الهامة التي يقوم عليها هذا الرأي، فالطقوس والسحر وتحريم بعض الأشياء، كلها أمور رمزية في جوهرها ومن ثمة فهي تعبر عن معان خاصة، وكثيرا ما يظن الناس أن لها تأثيرا، ولا ريب أنه قد تكون لهؤلاء الذين يمارسونها نتائج هامة على الصعيد الاجتماعي. والأداء الاجتماعي للطقوس قد يعبر عن قيم لها دورها في الحفاظ على التضامن الاجتماعي ويقوي من فاعليتها».

كما أن للطقس مميزات يمكن تحديدها في ثلاثة مظاهر:

✱ القواعد العامة المنظمة للطقوس أو الطقس: حيث يتم خضوع الأفراد إلى قواعد معينة تتمظهر في أشياء واضحة على سبيل المثال



نذكر منها خلع الحذاء عند دخول المسجد، عدم الأكل من القدر مباشرة، تقبيل يد المرأة بالنسبة لبعض الثقافات، الذبح تجاه القبلة، الركوع عند الدعاء أمام إحدى الآلهة في بعض الديانات، إلخ بحيث يخضع الطقوس لقواعد منتظمة متعارف عليها لدى أفراد الجماعة لا يمكن أبدا الدوس عليها.

• التكرار حيث يعاد القيام بممارسة الطقوس أو الاحتفال به في مناسبات زمنية معينة على مر الأيام وحسب «توزيعية» زمنية calendrier horaire مضبوطة. لا تعتبر الممارسة الطقوسية أو الطقوس طقوسا إن لم تتكرر في دورة زمنية ثابتة على الأقل مرة في السنة، وهو ما يسمح بتسليط الضوء عليها والتعمق في دراستها واكتشافها.

• الشحنة الرمزية التي تتخذها فعند تسليط الضوء على طقوس معين مثل طقوس التبرك سنجد هناك شحنة دلالية قوية، تعطي الممارسات دفقها وفعاليتها الرمزية الخاصة هاته الشحنة تتمثل في الشعور بالرضا عن ذلك الفعل أو عدم الشعور وعلى سبيل الذكر منها ذهاب النسوة إلى حمام سيدي

يجي بن طالب «حمام مياه كبريتية» من منا لا يعرف فائدة المياه الكبريتية في العلاج من الأمراض الجلدية والروماتيزمية تذهب أغلب المخبرات إلا الإجماع بالقول أن من تدخل الحمام ونيتها نية خبيثة وليس تظاهرة تحف مياه الحوض من عند دخولها إليه ومن تنوي نية طاهرة وتدفع ثمن ما نوت دفعه أو تجلب ما نوت جلبه وتستحم في الحوض الكبريتي وتطلق العنان للزغاريذ فإن الحوض سيثدق بالمياه ثانية وسيمتلأ عن آخره وهنا نستشف الشحنة الدلالية الرمزية القوية لهذا الفعل فشرط الإخلاص في النية واجب ولا بد منه والشعور بالرضا عن إرتفاع منسوب المياه أو حصاد محصول جيد دليل على نجاح الطقوس الذي قام به المزارع أو الفلاح والعكس صحيح وهو ما يميز الطقوس.

ومن ما سبق نؤكد على التركيز على ميزتي التكرار والشحنة الرمزية أساسا، فإذا تعمنا في الطقوس وممارساتها المختلفة في الحياة الاجتماعية، نستحضر واقعا مجتمعا محليا يتسم بالتغير السريع ويشهد في نفس الوقت كثافة للممارسات الطقوسية، وبخاصة الدينية والاحتفالية منها. ثم إن

الزمن الاجتماعي يعيش بحسب إيقاعات وأشكال من التحقيب (périodisation) تختلف من الفردي (عيد الميلاد، الزواج...) إلى الجماعي (الأعياد الدينية والوطنية)، وتتخذ دلالات مشتركة أحيانا ومختلفة لدى الجماعات هنا وهناك وخاصة في وظيفتها أحيانا أخرى. ومن خلال هذا المدخل ربما سيتاح لنا أن ندرك أكثر مبررات «استمرار» هذه الظواهر التي تبدو في الظاهر لا معقولة، وأن نتبين مبررات ميل الناس في الانخراط بكثافة في هذه الممارسات الطقسية.

فعندما تحاور مخبرا ويبدأ في سرد بعض الأحداث وكأنه يروي لك وجوده في زمنين مترادفين مع الزمن الفيزيقي المعاش والزمن الأسطوري الميثي (ميرسيا إلياد، 1986، ص 364)، فيشحن الزمن الذي يرويه لك بالقداسة ويستجلب عبارات الأيام الخوالي والزمن الجميل، وأيام النية والطيبة والغفلة (ميرسيا المحواشي، 2007، ص 15-43)

(كي كان الذيب يسرح مع الغنم)<sup>(5)</sup> فتتشعر الأبدان من ما يروي ويبدو للمرء وكأنه يصدد دخول عالم مثالي فيه كل شيء معلوم ومحبك وفق خيال المخبر، فتجد نفسك مشحونا تجاه ما يروي ويأخذك الفضول إلى الالتباه هنا يوق مرسيا إلياد يتوقف الزمن الحقيقي ويبدأ الزمن الخيالي في العمل، ولذلك تحس بتجربة تشبه إلى حد بعيد رحلة عبر الزمن أو قصة ميلاد جديدة مما يتحتم عليك إرجاع العداد إلى الصفر mettre le compteur du temps à zéro، لكي تعيش تلك الحالة الطقسية في إطارها الزمني الحقيقي في تلك الحكاية أو ذلك السرد وهو ما يثبت أن ممارسة الطقوس مرتبطة بمناسبات محددة مثل بدايات المواسم ونهايتها، أو بالأعياد الدينية، أو بأحداث تحويلية مثل الانتقال من وضع اجتماعي (العزوبة) إلى وضع آخر (الزواج) أو من مرحلة عمرية إلى أخرى (الطفولة إلى الشباب). وجميع

هذه المحطات الزمنية تتصاحب في عرف الجماعة المحلية بإدراك خاص للزمن وبالتحول النوعي الواقع في مراحل العمر وفي حياة الجماعة.

### دور المعتقدات الفلاحية في المجتمع

المجتمع الريفي مجتمع تقليدي يتصف بفاعلية البنية القبلية وتركيبته الاجتماعية تعكس ثقافة المجتمع السائدة، ونوع القيم السائدة وطبيعة الأدوار الممارسة بين مختلف الأفراد، فالمجتمع الريفي يعبر عن النشاط الإنتاجي الرعوي، وتعتبر العائلة أو الأسرة هي الوحدة المحورية في تنظيم العمل والإنتاج، وتتحدد أدوار ونشاطات المرأة وأدوار الرجال، فأهم خصائص الأسرة الريفية أنها تعكس طبيعة الحياة الاجتماعية، والاقتصادية التقليدية، خاصة بقوة التضامن الاجتماعي (التضامن الآلي) وتنظيم السلوك الاجتماعي، وفق العادات والأعراف التقليدية. وهو ما يمثل نوعا من الجبرية على الأفراد الذين يتوجب عليهم الانصياع في الجماعة مما يجعلهم لا يستطيعون التعبير عن إرادتهم الخاصة فالفرء عن طريق التعاون ومد يد المساعدة يمارس فعلا اجتماعيا نابعا من محيط الجماعة والأسرة التي نشأ فيها ومن بين تلك الأفعال السوسيوثقافية نسلط الضوء على ظاهرة العولة:

#### 1 - العولة كنشاط فلاحى سوسيوثقافى بامتياز:

كل هاته المراحل التي قطعناها في الروزنامة الزراعية للفلاحين في منطقة تبسة كانت تمهد لوفرة الإنتاج بمختلف مواده وأشكاله كي تأتي المرحلة الأخيرة من العمليات الزراعية الاقتصادية ألا وهي تخزين الحاجة من المنتج سواء البقول الجافة أو الخضروات أو العصائر لتحقيق الاكتفاء الذاتي فمنذ القدم كانت العائلات في منطقة تبسة معروفة بتخزينها لما يسمى ب: المونة هذا المصطلح رافق إلى وقت قريب جل العائلات التبسية التي كانت تقوم بتدبير أمور حياتها اليومية

من خلال هذا النشاط الإنساني الاقتصادي بامتياز حيث يرادف هذا المفهوم كلمة المؤونة أو التموين في القواميس والمعاجم ويتم الاستزادة بمكونات العولة السنوية (كسكسي وبركوكش وهريسة وطماطم وفريك ومرمرز وبعض البقول الأخرى) وكان هذا النشاط منتشرًا بكثرة في المنطقة نظراً لطبيعتها الجغرافية التي تفرض على قاطنيها ممارسة النشاطات الفلاحية من زرع وغرس ورعي للأغنام لأنها الحرفة التي كان يقوم بها حوالي 90% من السكان إن لم نقل أغليبيتهم والمجال المكاني لدراستنا هذه ليس منطقة تبسة كاملة وإنما منطقة بئر الذهب وهذا راجع إلى طبيعتها الفلاحية في تركيبها السكانية ومورفولوجيتها الاجتماعية التي تعرف ممارسة سكانها لنشاطي الزراعة والرعي كسلوك اقتصادي ومعيشي يومي لأنها لا تحتوي على كماليات الحياة من مصانع وشركات ومؤسسات كبرى للعمل وبالتالي يعتبر نمط معيشتها أقرب للأشكال الأولية لأنظمة الإنتاج التي عبر عنها لويس هنري مورغان في تفسيره التطوري ويقوم السكان هنا بعمليات الحرث والزرع والبذر خصوصاً للحبوب كالقمح والشعير الموجهين للاستهلاك البشري والحيواني وقلع النباتات الضارة والري إن وجد والحصاد والدرس لتبدأ عملية العولة في التنفيذ وهذا المجابهة أيام الشدة كالقحط والجفاف وعدم توفر الأموال وتواتر المناسبات المختلفة من ناحية والتحكم في التصرف الغذائي اليومي لتخفيف وطأة المصاريف على رب العائلة لكن الملاحظ هو بدأ زوال هاته التقاليد التي تعرفها العائلات في معظم مدن تبسة وفي منطقة بئر الذهب منذ القدم.

## 2 - حار ودسم :

بعض العائلات مازالت تحافظ على هذا التقليد (هريسة الفلفل الأحمر الحار) والذي يتم وفق عمليات عديدة ومتعبة تتمثل في القطف

أو الشراء والنشر للشمس، والتشريح لمدة زمنية معينة ثم الرحي والمزج بزييت الزيتون، للحفاظ على الاحمرار ومن ثمة التخزين في أنياف فخارية أو زجاجية والتي استبدلت في أيامنا هذه بالحافظات البلاستيكية، هذا إضافة إلى قتل كسكسي القمح المحصود آتيا الذي كانت تقوم به بعض الحرائر وكسكس القمح الصلب المقتول من الطحين والبركوكش مثل الكسكس ويسمى في بعض المناطق في الجزائر العيش أو المردود أو البربوشة أو المحمصنة يتميز بحبات خشنة عن الكسكس، هاته المواد تقريبا كانت لا تنفذ من البيوت الجزائرية وبالأخص ناحية تبسة فعند فتح غرفة المؤونة والتي عبارة عن مكان مقدس لا تلمسه كل يد ويكون دوما نظيفا خاليا من الرطوبة والغبار وكل عوامل التلف وإن كانت غرفة فمفتاحها لدى ربة البيت فبمجرد فتحها تتسلل إلى أنفك رائحة الفلفل المخلل وزيت الزيتون ومشتقات العجائن بأنواعها وعبق البهارات التي تحيلك إلى عالم الروايات مع الأطعمة الشرقية اللذيذة.

ولكن عند غياب ربات البيوت كبيرات السن، فإن هاته الأعمال تبدأ في الزوال والاندثار لأن نسوة الوقت الحاضر يفضلن الراحة والاستجمام، على مثل هاته الأعمال نظراً لانتشار التكنولوجيا والمطاعم العصرية، في الوقت الذي كان الرجال في السابق يشدون الرحال للبحث عن لقمة العيش أو الترحال بحثاً عن المراعي للماشية فتجدهم مطمئني البال لأن المخزون الغذائي العائلي يفي بالغرض والحاجة لمدة قد تزيد عن موعد الحصاد والجمع ولا لتقاط في الموسوم الموالي مدة غيابهم.

## 3 - نظام مقنن بامتياز :

يتميز نظام العمل بالعولة بمنهجية زمنية دقيقة تنقيد بها ربات البيوت والفلاحون وهذا لتفادي أي طارئ قد يحصل مثل القحط والجفاف



(يغرش) مصطلح يدل على فساد المنتوج إثر تعرضه للرطوبة أو المياه دون قصد، كما يتم تخزين بعض المنتوجات الفلاحية الآخر دخل القلال أو القلال من زيتون وزيت زيتون وسمن وعسل ومخلل الفلفل والخردل والجزر، إلخ ورغم أن العولمة عبارة عن سلوك اقتصادي يجابه به الإنسان ما يعترضه من اضطرابات جوية على طول العام الفلاحي وطريقة حفظها صحية لا غبار عليها في ظل عدم وجود أجهزة تبريد إلى وقت ما، فهي لا تزال من اختصاص البوادي والأرياف عموماً وتتراجع بصفة ملحوظة في نقاط التجمع الحضرية ذات الكثافة المرتفعة مثل القرى والمدن لأسباب اجتماعية وثقافية.

### الخاتمة

تزخر الجزائر كبلد عربي إسلامي بمجملته من المكونات والعناصر الثقافية المتماسكة والتي تتعايش وفق مصفوفة جغرافية واحدة تجمعها وكيان تنتمي إليه ألا وهو الجزائر، وهو ما يجعلها ثرية من الناحية الفلكلورية بشقيها المادي واللامادي ولكن الملاحظ وفي جميع البلدان أن التراث المادي موجود ومحفوظ ويتم الكتابة والتأريخ له أما الغير المادي فالكتابة عنه ما زالت شحيحة، ويحتاج إلى التوثيق والأرشفة في جميع البلدان العربية وخاصة الجزائر لأنها رقعة جغرافية ثقافية بامتياز تجمع الثقافات الشاوية والقبائلية والتارقية والشلمية والمزابية كدوائر ثقافية كبرى لها خصائصها ومميزاتها إلى غيرها من الدوائر الثقافية الصغرى التي تدوب ضمن هاته الثقافات المتعايشة داخل إطار عربي إسلامي.



أو الحر والبرد أو الفيضانات المدمرة فعند القيام بجولة خفيفة في المناطق الريفية ترسم لك ألوان عديدة أمام المنازل أو فوق السطوح الأبيض والأخضر والأصفر والأحمر وكل لون من هاته الألوان يدل على نوع الطعام المعد للتخزين وتجد دوماً شبكة متناوبة من الأطفال والنساء للحراسة والوقاية من الطيور وبالأخص الفتيات الصغيرات اللاتي يجري تدريبهن وإعدادهن للعمل في هذا الميدان ومن أجل توريث هاته الأعمال باعتبارها كنزاً أسرياً وجب نقله جيلاً بعد جيل من امرأة إلى أخرى، فإن كان اللون أبيض فهو موعد الكسكسي (العيش أو الطعام) كما يسمى في بعض المناطق، وإن كان أخضر فهو وقت الفريك (قمح نصف ناضج) أو زيتون، وإن كان أصفر فهو مرمر (شعير نصف ناضج)، وإن كان اللون أحمر فهو موسم الطماطم أو الفلفل بعمل مصبرات للطماطم والهريس، أما عن عملية أفواج الحراسة التناوبية فهي لصدد محاولات التسلل للعصافير والحيوانات الدخيلة التي يمكن أن تفسد المنتوج كما يتم تقليبه على أشعة الشمس كي لا



## ألعاب قريتي وطفولة الزمن الجميل

نملة شجاع الحين - كاتبة من اليمن

تعد السنوات الأولى في حياة الفرد من أهم المراحل العمرية المؤثرة في بناء وتشكيل شخصيته، حيث تتشكل فيها أولى المقومات التي تمثل مختلف المعارف والقيم والتي تظهر في المراحل العمرية اللاحقة، لذا تتضح أهمية استقرار واتزان الحضان الاجتماعي الأول للطفل والمتمثل بالأسرة بكل مقوماتها الاجتماعية والثقافية والاقتصادية، لما لها من تفاعلات وتأثيرات متداخلة مع بعضها البعض

من جهة ومع المجتمع المحيط من جهة أخرى لتصبح البيئة المؤثرة بشكل مباشر على تكوين الشخصية في فترة الطفولة بكل مراحلها القصيرة، فهي بمثابة المرأة الأولى التي يتطلع إليها الطفل حينما يبدأ في الإبصار فتنعكس عليها ومن خلالها قيم المجتمع عموماً فتتقلها من ثراء انساني حضاري خارجي إلى ثراء تكويني داخلي يظهر جلياً في شخصية الفرد كسلوكيات ومواقف واتجاهات وقيم تتطور وتتغير بفعل تطور الحياة بكل متغيراتها.

ويمكن القول بأن كل تلك المقومات تنعكس بصورة مبسطة على شكل أنشطة وتتميز الأنشطة تلك تحديدًا التي لها علاقة بمرحلة الطفولة وهي المرحلة الزمنية ذات الخصوصية العالية، وعلى رأس تلك الأنشطة اللعب بكل أشكاله المتنوعة والمتعددة، فاللعب يمثل المدخل الوظيفي لعالم الطفولة ووسيطاً تربوياً فعالاً يساعد على تشكيل شخصية الفرد في تلك الفترة التي تعد الفتره التكوينية الأساسية للبناء النفسي في مراحلها الأولى، لذا اكتسب اللعب أهميته في حياة الأطفال ووعى هذا الأمر الكثير من العلماء والفلاسفة والاختصاصيين النفسيين والاجتماعيين، ووعى ذلك الآباء والأمهات بشكل فطري فكما كانوا يبحثون عن المتعة والابتهاج فإنهم يرون ذلك حقاً لا بد وأن يوفره لأبنائهم في مرحلة معينة وبطرق شتى .

وكما عُرف اللعب بأنه نشاط تنفيسي للأطفال وهو وسيلة أصيلة في الحصول على المعرفة، سواء كانت هذه المعرفة متعلقة بالعالم الخارجي والبيئة المحيطة أم وسيلة لاكتشاف أشياء جديدة غير مألوقة من قبل فينمو فيهم دافع حب الاستطلاع، وحب الاكتشاف، ومهارة البحث، بالإضافة إلى التخفيف التدريجي من نزعة الإنسان الأولى في التمرکز حول الذات إلى التواجد مع الأصدقاء والأقارب والجيران، بحيث

يتم تكوين صورة تفاعلية مصغرة للتفاعل مع المجتمع الكبير المحيط بكل مكوناته، الأمر الذي ينتج الصورة الواقعية للذات النامية. المتواجدة بشكل متوازن بين مفهوم الأنا والذات من جانب. وبين تواجدها وتعاملها مع الآخرين من جانب آخر.

هذه المفاهيم حول أهمية سنوات الطفولة وأهمية اللعب كأداة للتنفيس وأداة لغرس المبادئ والأفكار وتعلم المهارات قد يعلمها المهتمون والباحثون والمتأملون في علوم النفس والاجتماع وخاصة في هذه السنوات التي عاصرتها ثورة المعلومات والتكنولوجيا، لكن أن يفهمها أبأؤنا وأمهاتنا وهم يمثلون شريحة واسعة ممن عانوا من الأمية المتفشية قبل قيام ثورة 26 سبتمبر 1962 مع مرافقة عدم وصول المعلومة إلا عبر الإذاعات امر يعكس مرحلة تاريخية انتقالية تستحق الدراسة والبحث بشكل مكثف ومن عدة محاور ليفهم تجسد ذلك الوعي الذي بان جلياً في الأساليب المتبعة في تربيتنا وتعليمنا، بشكل جماعي متماثل وكأن القرية بيت واحد. وما يعيننا هنا هو الإطلاقة السريعة على القيم التربوية والتي زرعوها فينا أطفالاً فقد كان يميزهم اهتمامهم العالي بقيمة التعليم وقيمة اللعب فخصصوا مساحات للعلم ومساحات أخرى للعب بشكل يومي وبشكل متواز فلا يطغى جانب على جانب لنصبح بعدها قادرين على ممارسة شخصياتنا بكل توازن.

ففي بداية الثمانينات مع سنوات طفولتنا المبكرة، كنا في قرية نائية ترجع إدارياً إلى عزلة بني سيف العالي في محافظة إب أو اللواء الأخضر كما يطلق عليها، والتي تقع في الجزء الأوسط من الجمهورية اليمنية بين خطي عرض (75- 13) - (5 - 14) وبين خطي طول (43- 45) شرق جرينتش وتبعد عن العاصمة صنعاء مسافة (193 كم).

فعلى الرغم من بعد المسافة إلا انه كانت تتمثل فيها العديد من الأنشطة الاجتماعية والثقافية والتي تعكس زخماً ثقافياً وتفاعلاً مستمراً بمختلف الأعمار وعلى مدار العام بطريقة دورية هي أقرب للتحضر واقرب للجمال .

كنا كأطفال بقدر ما يستهويننا العلم بقدر ما يستهويننا اللعب فلم يطغ جانب على جانب . فكانت المدرسة الابتدائية في القرية المجاورة تبعد عن قريتنا حوالي كيلومترا ونصف نقطعها مشيا على الاقدام ذهابا وايابا فكنا بكل ابتهاج نتسابق مبكرين حتى نسبق الصفوف الأولى في طابور الصباح قبل أن يسبقنا أطفال القرى المجاورة، وبكل تنافس نحصد المراتب الأولى في معظم الصفوف، فكانت كل الفصول اوائلها من قريتنا، وكانت معظم الجوائز وشهادات التقدير لا يكاد يخلو منها جدار ولا بيت في القرية. أما ساعات المذاكرة فلن ينساها أحد عاش سنين تلك المرحلة فتسمع أصوات المردددين لسور القرآن فهذا يحفظ سورة الفلق وذاك يردد سورة الضحى وآخر يرتل ويل للمطففين . وكل الأطفال يذاكرون أمام الشبايبك الخشبية المفتوحة على مصراعيها، وكأن الغرض ليس المذاكرة وحفظ الإيات بقدر ماهو غرض التنافس وممارسة نفس النشاط في نفس الوقت الأمر الذي يؤدي إلى إذكاء روح العمل الجماعي الواحد، وهدف الجميع هو أن نكمل الواجبات المدرسية مبكرين حتى يؤذن لنا باللعب في وقت مبكر، فما يكمل رجال القرية صلاة العصر ويبدأون يدخلون الديوان الذي يجمعهم للمقيل الواقع في طرف القرية بعيدا عن ضجيج الأطفال وصخبهم، حتى يخرج الأطفال إلى الميدان. اوالمقبرة. تلك المساحات الواسعة التي أفردت للعب فالميدان مخصص للشباب والمراهقين، اما المقبرة والتي تعتبر مساحة واسعة خالية من المباني والأشجار خصصت للعب الأطفال الصغار والبنات اللاتي يحضر عليهن الذهاب إلى الميدان

والاختلاط مع الشباب الأكبر سنا. وسميت بالمقبرة لأنها ملاصقة للمقبرة القديمة للقرية والتي تقع أسفل القرية على سفح الجبل المجاور. فتبدأ أوقات اللعب من بعد صلاة العصر وحتى آذان المغرب، دون رقابة من أحد فكل أمر تعرف أين ستجد طفلها الصغير الذي ما يكمل السنة الثانية بالعادة حتى تلمس يده طين وحصى المقبرة مع أترابه والبنات، وأما الطفل المراهق فسيكون حتما في الميدان مع مجاميع «كنتب كنتباه» أو «حريد بريد» أو «عمال العمالية» إما كلاعب او متفرج. أما في المقبرة فترى جماعات مختلطة بنين وبنات من عمر السنتين حتى الرابعة عشر فهناك عدة مجاميع وهناك عدة حلقات لافرق إلا بنوع اللعبة او مهارة اللاعبين او المغالطات التي لا تكاد تخلو منها لعبة.

فكان وقت اللعب هو وقت الاستجمام لجميع أفراد الأسرة في كل بيت في القرية فهو فسحة الأطفال اليومية والتي يفرغون فيها كل طاقتهم سواء الذهنية أو الحركية، ووقت الاسترخاء بالنسبة للرجال في مقاييلهم - خاصة إذا كان الفصل شتاءً - فلا توجد اعمال زراعية مرافقة، وبالنسبة للنساء هي ساعات التفرطة والتي لا تتحدد ببيت او بمقيل معين فكل بيت في القرية يكون مقيلا للتفرطة النسائية والتي يصاحبها تقديم قهوة القشر وخاصة ذلك القشر المطحون والمضاف إليه نكهة القرفة والزنجبيل وتطول ساعات القيلة او تقصر حسب الظرف او الفصل.

وأما نحن الأطفال فلا يقلقنا شيء مثلما يقلقنا ان نسمع صوت المؤذن للمغرب قبل ان نفرغ طاقتنا كلها في اللعب والضحك والجري والضجيج. وان تجاهلنا الاذان فسياتي أحد المتجهين الى المسجد لينهر الجميع بأن وقت اللعب انتهى بغروب الشمس وآذان المغرب مذكرا بوقت البيت وخطورة الظلام قائلا «البيت يا جة» ال مغرب - ليل - حنشان». وإن تعمد بعضنا



## بيضاوي القشطة

حلاوية بلدية مش مش مش...

ويرافق ذلك دوران كل المجموعة يبدأ ببطء ثم أسرع وأسرع ثم جلسة القرفصاء مع قول «مش مش مش» فجأة ومن سقط ولم يستطع التوازن يخرج من اللعبة، حتى يقل العدد تدريجيا كنتيجة طبيعية للضحك الشديد والانهماك بالكلمات واللحن والسرعة وشد وجذب الاطفال لبعضهم البعض، وبالعادة يصمد الأكثر تمرسا على لعبها والأكبر سنا .

فكأنها تمثل الحياة بكل ايقاعاتها المبهجة والمحنة والحركات الكثيرة والصدمات المفاجئة التي لا يصمد امامها إلا من يستحق لقب الفائز او الناجح. ولعبة جماعية أخرى لا تنساها ذاكرة من عاش في قريتي او ما جاورها حتى نهاية التسعينات وهي:

## لعبة «الكوفية الخضراء»

والتي تنمي الحس العالي والتركيز الشديد لدى الأطفال بنات وبنين وبأعمار مختلفة لأنها سهلة كما هي لعبة الحبل كريسstal، فبعد ان نرتص جالسين جلسة القرفصاء مكونين حلقة كبيرة مغلقة، واحدنا يدور حول المجموعة ويديه كوفية او شال ملفوف او أي قطعة قماش قطنية سهلة اللف والثنى لتكون كرة دائرية بحجم الكف، وهي ما يسموها الكوفية الخضراء، فيبدأ بالكوفية الخضراء، كعصف ذهني وترد عليه المجموعة بصوت واحد : ما فيها؟؟ صاحب الكوفية يبدأ: الكوفية الخضراء، بقية الاطفال : ما فيها؟ ويرددون كلمات اللعبة على النحو التالي: الكوفية الخضراء ما فيها فيها زبيب اخضر... هاتيها... والثعلب؟ فات فات في ذيله؟ سبعة لفات والدمه؟ نزلت البير صاحبها؟ واحد خنزير! غمضوا يا عصفير... ثم يغمضون أعينهم وهو يحطها خلف احدهم ويبتعد، وكل

التجاهل لأمر نريد إكمال. فستسمع اصوات النداءات الملحة. من كل بيت مجاور للمقبرة. فيكون الحل النهائي بمشاعبة أحدهم صغيرا كان أم كبيرا بقوله «يا أهل الجنة قوموا لهم. يا أهل الجنة قوموا لهم» فنفر هاريين، متخيلين أن أحد الموتى يلاحقنا من القبور القريبة، فنسرع مهرولين ودقات قلوبنا تسبقنا، خوفا وهلعاً.

وكانت هناك عدة ألعاب يبدأ بها الطفل أول خروجه للعب اشهرها:

## لعبة «الحبل كريسstal»

فقد كانت المفضلة لدى البنات ويرجع السبب لارتباطها بمعنى الأمومة بتكرار كلمة ياماما وكأنها كل اللعبة استئذان من الأم لعمل أشياء معينة وكذا يشارك صغار الأولاد البادئين في الخروج للعب والمبتدئين في الجري والقفز .

وهذه اللعبة نظنها أتت مع المسافرين من مصر فكلماتها تدل على ذلك قبلهجتنا الدارجة ننادي الام ونقول «يا امه»، لكن هنا تكررت «ياماما» ولم نكن نعرف لا نحن ولا امهاتنا معنى «القشطة» الواردة في كلمات اللعبة آنذاك، فكنا تتماسك بالأيدي مكونين حلقة مغلقة وتبدأ إحدى البنات وهي بالغالب الأكبر سنا في المجموعة بقول: «الحبل كريسstal» ونحن نردد: ياماما على النحو التالي :

الحبل كريسstal ياماما

نزلت البستان ياماما

اقطف لي وردة ياماما

ورد الدكاكي ياماما

امشي وراكي ياماما

الشنطة الصيني ياماما

رارا راراه جاك الساعة ستة

قرب الشوكلاته حمرا والا بيضا !

واحد وقدرته على الابتباه والتركيز. فمن احس انها خلفه دون أن يلتفت يأخذها ويلحق صاحبها الأول حتى يلحق به ويضربه بها ضربتين او ثلاث بلطف ودعابة والجميع يشجعه وينتظرونه حتى إذا أتى أصبح هو صاحب الكوفية ومن سبقه يرجع إلى المجموعة. وهكذا لا تنفك هذه اللعبة إلا بخلاف او عراق او رأي من طفل فيه نزعة القيادة بالتحويل إلى لعبة أخرى.

وفي هذه اللعبة التي تكرر مفهوم الحياة بكل ما فيها من خير ممثلاً بالزبيب الأخضر، او الشر الناتج عن مكر الثعالب، وكيف أن المجموعة تتعشم الخيرة في كل من يأخذ الكوفية تيمناً باخضارها.

وتلك الألعاب الجماعية والتي يغلبها الطابع التنافسي فينقسمون إلى فريقين أو أكثر، لتبني قيمة الجماعة والالتزام إلى فريق بإخلاص وحب، وأخرى تلك التي تركز على علاقة الفرد بالمجموعة ككل كما في لعبة الكوفية الخضراء، فتتمثل وكأنها ورشة عمل ينهمك الصغار فيها يومياً، بحيث يعيشون في لحظات مكثفة ومكررة ففيها لحظات الإنهماك وفيها لحظات التركيز والمتعة التي لاتضاهيها متعة. لأنها لحظات تتميز بالصدق، فتعيشها بكل المشاعر، وكأنك تنجز عملاً جاداً يستحق كل الاهتمام، هذا في حد ذاته يمثل بعداً آخر يتمثل في غرس قيمة تربوية وتكوينية وهي قيمة إجادة العمل، التي لا غنى عنها في الكبر، وصفة الانهماك التي تؤهل الفرد للنجاح والتفوق والإنجاز، فكلما بذل الطفل مجهوداً في اللعب كلما وصل إلى درجة الإجادة فيحقق أكبر قدر من الفائدة، يستمتع بها حيناً، ويشنف أذان والديه وأفراد أسرته ببطولاته اليومية، ثم إذا مارس هذا النجاح فترة يبدأ هو بالملل، فيبحث عن مستوى آخر من اللعب أكثر غموضاً وأكثر متعة، وحتى وإن طالبت فترة تمتع بإجادة الأولى ولم يقرر التحويل إلى مستوى آخر فإن المجموعة الأقل منه مهارة نتيجة

العمر او المستوى في التركيز تبدأ بإجباره على ذلك باختلاق الأعذار والمبررات والحنق والضيق من مهارته الزائدة، وهذا ما يتجسد في واقع الكبار في إطار اعمالهم ووظائفهم.

ومن الجدير بالذكر هنا بأن هناك العديد من أنواع الألعاب وكل نوع مرتبط بفصول ومواسم معينة. فكنا صحيح لا زلنا صغاراً لكننا كنا مرتبطتين بكل تفاصيل الحياة في قريتنا مركزين على تغييرات المناخ والطقس، وأن غفلنا ذلك ذكرنا احد المارين من اهل القرية بجوار الميدان او المقبرة، بأن هذه اللعبة او تلك لا تتناسب مع الطقس الحالي، او بتوجيه لطيف الى ان هناك لعبة أخرى ينبغي ان تجرب، فمثلاً كنا نلعب الليمون يس في فصل الشتاء كما يأتي شرحها ادناه.

### لعبة «ليمون يس»

فلعبة الليمون متمثلة باعداد 16 مربعا متجاورا في صفين ثمانية بثمانية، وتتقفز فوقها تارة وغيوننا مفتوحة وتارة أخرى مغمضي العيون فيسال القافر: ليمون ؟

فيرد عليه بقيمة المجموعة بـ «يس» اذا كان مربعا مفتوحا او «نو» اذا كان مربعا مغلقاً من قبل الفريق المنافس مستخدمين ايضاً حجرة دائرية مفلطحة بحجم راحة اليد وتسمى «تبار» . لماذا انجليزية لسنا نعلم؟ ما نعلم أنه لا بد من تطبيق كل قواعد اللعبة حرفياً سواء كانت حركات أم جملاً عربية كانت أم انجليزية لا يهمنا.

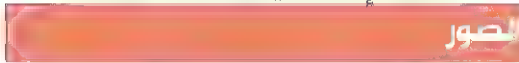
وكنا إذا صنعنا هذه المربعات والتي تسمى ليمون فلان وفلان نسبة إلى من تعب في حفرها أو تجسيدها بالرمل، فإنه لا يجزؤ أحد منا على الاقتراب منها أو استخدامها الا بإذن من أصحابها، وإذا أصاب القرية مطر فإنه يمحوا أثرها بالاضافة الى أنه يعرقل القفز ويزيد من احتمالية السقوط والدرجة مما يزيد فرصة اتساخ الملابس وبالتالي

يملك نفس المشاعر ويحتاج الى أوقات للراحة بل مع أجهزة آلية تسبقنا كثيرا في السرعة واتخاذ القرارات مما يجعل صفات أطفالنا أكثر قلقا وأقل تركيزا وأكثر تركزا حول الذات والأنا دون الاهتمام بالجماعة أو الفصول أو الأحداث أو السنن.

وما يزيد فرصة حدوث ذلك هو أن الكثير من الأسر والأفراد في مجتمعاتنا أهملت أهمية اللعب الجماعي للأطفال مستندين إلى دور المدرسة في التربية بجوار التعليم كاساس لبناء شخصية الطفل، متجاهلين أو جاهلين مدى احتياج أطفالنا للعب كما احتياجهم للغذاء والكساء والراحة والأمان. وكذا بفعل الانغماس الزائد في الحياة المادية والتي تتسلل بشكل متصل إلى أوقاتنا ونشاطاتنا لتسرق منا ذكريات الزمن الجميل بكل تفاصيله وكل مكوناته الجميلة التي لا تزال خالدة معششة في الذاكرة وتحتاج الى كثير من الجهود الفردية والجماعية لتوثيقها وتكريرها والاحتفاء بها والتوعية بأثارها العميقة في كل مكونات المجتمع.



- \* بحث الصحة النفسية في محافظة أب - الصندوق الاجتماعي للتنمية ( فرع أب ) فبراير 2010.
- \* كتاب اللعب والإبداع في مرحلة الطفولة للدكتور ابراهيم محمد المغازي - جامعة قناة السويس.
- \* فن تربية الأولاد في الإسلام - محمد سعيد مرسي . - أسئلة وإجابات في إطار اقراء الأسرة .



\* [www.abc.net.au/cm/lb/6714180/data/displaced-children-in-yemen-play-in-the-capital-sanaa-data.jpg](http://www.abc.net.au/cm/lb/6714180/data/displaced-children-in-yemen-play-in-the-capital-sanaa-data.jpg)

تتعرض لكثير من الزجر والنهر من قبل الأمهات، فكان موسمها شتاء هو أفضل الخيارات حيث بالعادة لا أمطار لمدة أربعة أشهر متصلة.

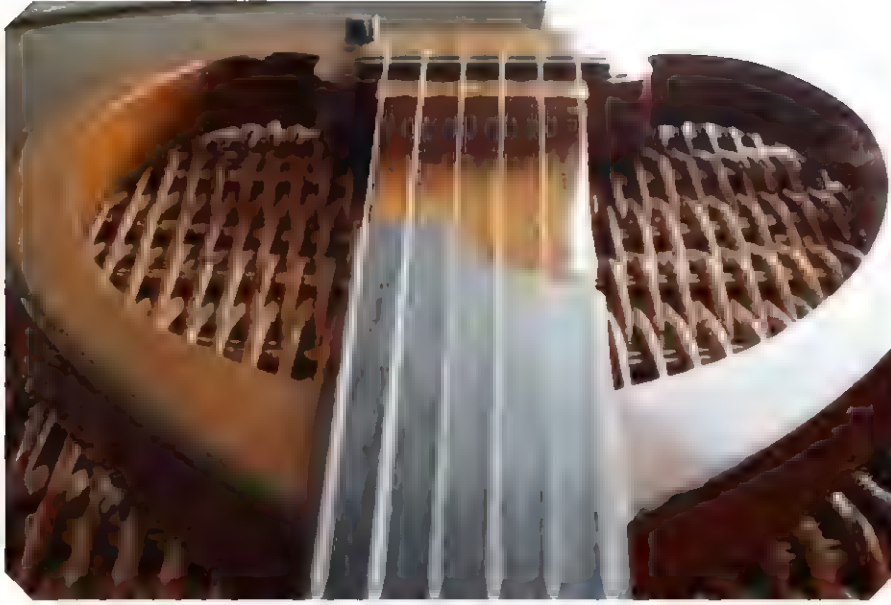
ومن أشهر الألعاب ليس في قريتنا فقط بل في اليمن عموما والوطن العربي بأكمله ان لم تكن لعبة عالمية .. هي لعبة الغماية.

### لعبة «الغماية»

والتي يغمض فيها أحد الأطفال عينيهِ بيديه أو بقطعة قماش ويسمى «المغمي» حسب قواعد اللعبة وأعضائها، فيصيح بأعلى صوته «غاب الهلال والا عادوه» فترد المجموعة «عادوه» فيرد بالتساؤل مرات ومرات حتى يغيب الجميع عن ناظريه فالبعض يصيح بغاب غاب والبعض يختار السكوت - صامتين - صمتا يوحى بأن وقت البحث قد آن، وتبدأ مرحلة البحث وأول من يكشف عنه هو الذي يغمي في الدورة الثانية وهكذا. ومن استطاع أن يصل إلى المكان الأصلي ولم يجده «المغمي» فيحق له أن يصيح بأعلى صوته «سليبيبيبيبيبييت»، بمعنى وصلنا قبل أن تجدنا وهكذا.

ولو لاحظنا بأن معظم الألعاب فيها الحركة وفيها الكلمة وفيها اللحن فلم تعد أهمية اللعب مرتبطة بالأهمية الجسدية من خلال تقوية العضلات والعظام وتعزيز اللياقة البدنية نتيجة القفز والجري والشد والجذب، بل إن ارتجالهم للكلمات والعبارات الملحنة تجعلهم يكتسبون القدرة على الانطلاق اللغوي، الذي يعد مهارة يحتاجها المرء كأداة أساسية من مهارات التواصل في حياته الاجتماعية .

ولعل المتأمل بعين مبصرة إلى كم ونوع اللعب الذي مارسناه في طفولتنا .. وما يمارسه أطفالنا اليوم من أنشطة خفيفة لا تتعدى اللعب الفردي أو التنافس الثنائي وبالعالم ليس مع فرد آخر



## ماهية «التطويح» مفهومها الموسيقي ومرجعيتها في الميدان الموسيقي شرح للمعايير الموسيقية والسوسيولوجية الأدائية الخاضعة للتطويح الأدائي

أ. قاسم الباجي - كاتب من تونس

ماهية «التطويح» مفهومها الموسيقي ومرجعيتها في الميدان الموسيقي  
شرح للمعايير الموسيقية والسوسيولوجية الأدائية الخاضعة للتطويح الأدائي  
هل أن عملية «التطويح الآتي» مقننة وفق ضوابط وأسس...؟



إن الحديث في مسألة «التطويع» الخاص بالأداء الآلي ولما تحتويه هذه العبارة من معاني تتعدد آثاره إنعكاسا على الجانب التطبيقي فالتطويع الحقيقي ميدانيا يبلور عدة أفكار وحركات من شأنها أن تتماشى مع المعنى والمقاصد الآلية المرغوب فيها، فالألوف لدى أغلبية الباحثين والموسيقيين أن الأداء الآلي للألات الغربية<sup>(1)</sup> لجل الموسيقىات باستثناء النظام التونالي الغربي هو فقط عملية تطويع لا غير حتى أصبح هذا التطويع أملا يتغنى به الأداء الآلي في شتى مقارباته وأبعاده التقنية والفنية.

تنوع أفكار التطويع التي تنسب لأداء اللحن العربي عامة والنظام المقامي خاصة ويركز أغلب المواقف على ضرورة دراسة المنهج الأكاديمي للألة الموسيقية الغربية الأصل لمدة ثلاث سنوات ثم الشروع في الأداء العربي كما تطلب التطويع لما يمكن أن يسببه المنهج الغربي الخالي من الأرباع التي تعيق آليات الأداء العربي<sup>(2)</sup>، إضافة إلى ذلك فإن التطويع تلجأ إليه نخبة أخرى من التلاميذ والطلبة وكذلك الهواة المتمسكين بالأداء العربي إستنادا لما أخذوه من المخزون السمعي وطرق التقليين والتقاليد الشفوية المحققة. ومن جهتنا لا نؤيد الطرح السابق الذي يؤكد في مضمونه على الدراسة الأكاديمية ومن خلاله الإبتعاد عن الأداء العربي حتى ولو كان الأداء من السهل الممتنع نظرا لأن المسألة تتمحور حول مدى استيعاب المتلقي والمنفذ لثقافة ذات مكونات وثوابت واضحة ومتوفرة لعدة أجيال. هذه الثقافة وضوابطها الفنية الراسخة في الجماهيرية القومية<sup>(3)</sup> تكون من خلال التجارب المتلازم بين المؤدي والمتلقي بتفعيل ميكانيزمات الأصابع كما أن الموسيقى العربية لا تطلب تقنية عالية على المستوى الأدائي، فالمطلوب أداء آلي سليم يوحي بلهجة وهناك معينة، وإن إستهل العازف

بجملة موسيقية عربية في الوضعية الأولى<sup>(4)</sup> فالمهم سلامة الأداء من اللهجة وإيحائه للمتلقى بمقومات النظام المقامي العربي<sup>(5)</sup>. فإذ طلبنا من تلميذ وضع إصبعه على الملمس لتحقيق أداء درجة ذات الثلاثة أرباع تتحقق عملية إستخراج النغمة بمنتهى السرعة شريطة أن لا ينزلق الإصبع على الملمس ويعفوق في مكان الدوزان المناسب للنغمة فتحتاج هذه العملية أيقونة<sup>(6)</sup> يدركها المؤدي تستخرج من الذاكرة تصل عبر رمزيترجمه مصدر التحكم الإدراكي البشري ولا يحتاج هذا النوع من الأداء رصيда من المنهج الغربي بالطبع، كما أن عامل السماع السليم النابع من التربية الإدراكية والتوجيه التعليمي من شأنه أن يحققها التواصل المباشر مع المتلقي، بالمقابل إذ أخذنا تلميذا متمكنا من آليات المنهج الغربي وطلبنا منه أن ينفذ ما سبق ذكره من أن يكون الوارد جدا أن لا يصدر صوت النغمة بالشكل الصحيح ويرجع هذا لعدة أسباب وعوامل نرشد مدى تأثير روتينية البعد الديناميكي الأدائي لمقتضيات المنهج الغربي الذي تصل مآلاته المستقبلية بما نسميه «بالروبوتيزم الأدائي»<sup>(7)</sup> وهو مضاد لأداء النظام المقامي ثانيا يقع المؤدي في صعوبة تلقي المؤشر الأيقوني الذي يرن في مخزون المؤدي وتتجوج العملية بعد الاستجابة للرمز الأيقوني وبالتالي تفشل العملية الأدائية للنغمة المرغوب إصدارها. من خلال هذه الظاهرة الميدانية نستشف ضرورة البحث في العامل الثقافى الأدائي وهذا العامل الغير الملموس يبقى خياليا في ذهن المؤدي يرجع مصدره لتراكمات ثقافية بعضها راسخة وبعضها سيصدر أليا ضمن إعدادات ذاكرة المؤدي بأن يستخدم المنظور<sup>(8)</sup> بوصفه تجسيدا بما أن الأيكونة لها علاقة بالصورة الفنية للمنظور الذي يسند للطابع الصوتي<sup>(9)</sup>.

- تطرح علينا هذه التجربة عدة فرضيات ميدانية من بينها :

\* أن يؤدي التلميذ الدرجة ذات ثلاثة أرباع دون الإحساس بإصدارها.

\* أن يكون موضع إصبعه على الملمس قريباً من المكان المحدد لإستخراج النغمة.

\* أن يطرأ نشاز في الأداء ويكون المكان المحدد لعملية العفك بعيداً.

\* أن ينزلق إصبع التلميذ بحركة غير ارادية للوصول للمكان المحدد للعفك بمرجعية السماع من خلال أول صوت صدر في الأداء.

\* أن يؤدي التلميذ الدرجة الموسيقية طبيعية «بيكار» بدلا من النغمة المطلوبة «الثلاثة أرباع» دون الإحساس بالمسموع.

\* أن يؤدي التلميذ الدرجة الموسيقية طبيعية «بيكار» بدلا من النغمة المطلوبة «الثلاثة أرباع» يصاحبها بحركة أويكاد يعبر بها عن فزع وإندهاشه مما سمعه.

\* أن يكون محور العفك بين منطقة الدرجة الطبيعية والدرجة ذات ثلاثة أرباع والدرجة المخفوضة تترجم على الملمس بإنزلاق الإصبع من منطقة لأخرى وتذبذب التلميذ في أن يضع إصبعه في مكان العفك المرغوب مراده، أي التردد في معرفة الموضع.

\* أداء النغمة المطلوبة استناداً بما أخذه التلميذ من تلقين سمعي حركي لبلوغ المطلوب.

ولسائل أن يسأل كيف تنفذ الحركات التطبيقية<sup>(10)</sup> للموسيقى الغربية التي يقع تطبيقها ألياً وفق ضوابط الأداء العربي على التشيلو «الآلات الغربية وآلة الكمان<sup>(11)</sup> بصفة خاصة»؟

- للأداء الآلي قواميس وأولويات في ذهن المؤدي في تطبيقه الآلي لجل الموسيقى لما تقتضيه المتطلبات التقنية الأدائية ونرشح العمليات الأدائية فيما يخص التقنيات الأدائية على النحو التالي :

\* السلالم (الحذق من تنفيذ سلالم الماجور والمينور والتمكن...).

\* تغير الوضعيات<sup>(12)</sup> بما يتطلبه الوضع الجمالي الطربي بمحتوى ملكات العازف وخصوصيات المقامية. لو ترسم هذه الأسس الأدائية... وفق أولويات ممنهجة على النحو الآتي :

التقنية: (التمكن الأدائي من سلالم الماجور والمينور، الثالثات وتغير الوضعيات، تمارين منهج الآلة الأكاديمي).

موسيقى: التجسيد الهيكلي للموسيقى المؤداة من خلال تبين ملامح لمقومات الخطاب الموسيقي بما يتعلق بالجانب اللغوي، الصريف، النحوي.

الإيقاع: كل ما يتعلق بالإيقاع الداخلي وكذلك البلاغي والخارجي للخطاب الموسيقي.

مواطن الشدة واللين: عملية إدخال مواطن الشدة واللين من خلال متطلبات الخطاب الموسيقي المؤدى.

السرعة: تعتمد هذه الخطوة برمجية ديناميكية بحيث يؤكد العازف نسق أدائه من خلال نسق السرعة المسيطر عليها ديناميكياً، تقنياً دون الوقوع في إنزلاقات تمس بالجانب التقني والموسيقي.

نعرض تجربة ميدانية يطبق عليها ما سبق ذكره تطبيقاً ألياً لهذه المدونة.

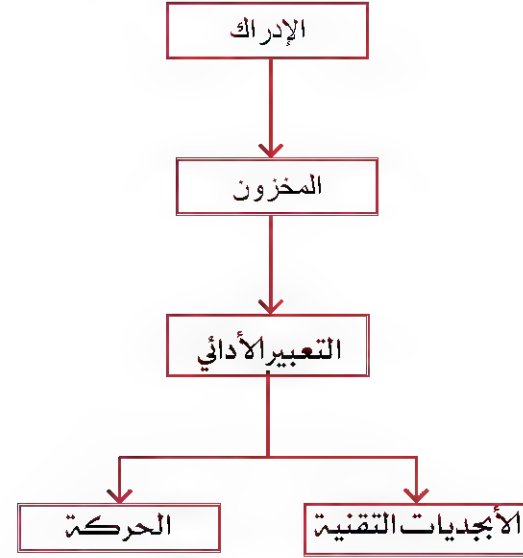


أثار حزنه، موسيقى تبعث الإنشراح والإفتاح للمستقبل لدى السميع العادي<sup>(15)</sup>. في الأخير يمكن اعتبار العملية الأدائية التنفيذية الآلية بكونها عبارة على مفاهيم لأصوات اقتبست من مثيرات موسيقية تم إدراكها واستغلالها في الحين نفسه، وهنا يرجع الأمر إلى مدى القابلية الإدراكية خلال الإستجابة الحسية التي تتعلق بعوامل بسلوكولوجية منها المناخ، البيئة، الذوق الشخصي، المحيط السمعي البصري، كل هذه العناصر تهدف لبلورة المحسوس إلى الملموس بحركة أدائية<sup>(16)</sup> نذكر على سبيل المثال التحديثات الآلية التي تضيف تعديلات على مستوى الخصائص

ميدانيا بعد تطبيق العازف للمدونة اتباعا للأولويات السابق ذكرها تتكون في ذهن المؤدي بعض من الخصائص الأدائية تتبلور إلى معاني ثقافية عن طريق رمز يعبر بما يعرف لدى صيت الموسيقيين بالجو المتعلق بالمضمون الموسيقي<sup>(13)</sup> حتى أصبح هذا الرمز ذلالة تؤشر للمحتوى الوظيفي على مستوى الأدائي والسمعي ويكون الإيجاء بما يسمى بالجو العام للأثر الموسيقي إن كان إرتجاليا أم مدونا<sup>(14)</sup>.

تخضع طريقة الأداء العربي إلى ضرورة التكيف مع الخصائصات السلوكولوجية للخطاب الموسيقي في فهم المقاصد الموسيقية (موسيقى لها

الموسيقية<sup>(17)</sup>. تستمد آليات وقواميس التطويع الأدائي من ثقافة داخلية تؤخذ من الإطار المشهدي الخيالي<sup>(18)</sup> تتاج تلاقح حركي فني<sup>(19)</sup>. ينتمي المؤشر الأيقوني ضمن دلالات أخذت من الإستجابة الحسية والإدراكية من مرحلة رياض الأطفال.



ليكون التعبير الآلي ناجحاً نرى أن للضرورة الإدراكية السليمة دوراً في تيسير الحركة الأدائية حيث تصبح كأنها تلقائية نظراً لأنها مستمدة من أرحام<sup>(20)</sup> إنتاجية متراكمة في المخزون ومنها ما يقع تعديلها لتصبح رصيذا حديث العهد. من الناحية التطبيقية بخصوص تنفيذ «التعبير الآلي» الذي يمثل مجموعة من حركات مرتبة (الخاصة باليد اليمنى واليسرى) حيث تقع إعادة الحركة حسب مقتضيات التنفيذ خاصة في القفلات الإرتجالية والجمال الموسيقية فيتحقق التداخل العلائقي بين عناصر مضمون المخزون وحركات التعبير الأدائي.

- نذكر على سبيل المثال أن المصاحبة الآلية للغناء تضيف مزايا عديدة علاوة على مفعولها التنفيذي حيث يستفيد المؤدي بما يلي:

\* ظهور بوادر لترسيخ مواضع الأصابع تلقائياً في مواضع الدوزان المحددة حيث يكسب المؤدي مهارة في تحقيق عملية العفوق التلقائي بكثرة الممارسة.

\* منح فرص لتطوير للبعد التطريبي والتعبيري من خلالها فتح منافذ للإطار الهيتروفوني الحيني اثر مداخلات هيتروفونية<sup>(21)</sup> يلجأ فيها المؤدي لإستعراض عينته من الزخارف المكتسبة وبعض الجمل الارتجالية دون المساس بالموضوع الرئيسي للفكرة (le Thème) المنفذة .

\* تأطير للرنين الصوتي الصادر من الآلة الموسيقية حتى يصبح خالداً في ذهن المؤدي بمرور الزمن والدربة عند مروره بالتنفيذي المستقبلي من خلال تعابير آلية.

\* ترسيخ مؤشرات في ذاكرة المؤدي من شأنها المساهمة في تخزين لبعض مواطن التعبير التي هي عبارة على صور لحنية بسيطة كانت أو معقدة بما يعرف بكلمة «clichet» لتصبح معروفة الإدراك في الأداء الآلي المستقبلي.

\* تطوير للمفهوم الفلسفي<sup>(22)</sup> المتمثل في الأبعاد اللحنية وتعقيدها على المستوى الأدائي.

### تصنيف التقاليد الشفوية معياراً للتطويع الآلي.

من بين العوامل التي يتوخاها المؤدي اللجوء الى السماع سواء كان عن طريق عنصر بشري أو آلي والأغلب أن يكون تفعيل طرق تسهل عملية نقل المعلومة الحسية يفهمها المؤدي وترجم بحركة أدائية، نذكر التلقين (emitation). فبعد تطبيق الأولويات السابق ذكرها (المطروحة) وملائمة مع مخزون المؤدي (المستوى التنفيذي) شريطة أن يراعى المستوى الأدائي للموسيقى المرغوب إصدارها يخول للمؤدي إعادة الجملة الموسيقية التي يدركها سواء كانت



الإعادة حينية أمر تتطلب حيزا زمنيا من الوقت للتنفيذ والتلقين اما يكون أليا أم شفاهيا «de bouche à oreille» يعني أن يعزف المؤدي «أ» ثم ينفذ المؤدي «ب» حسب رؤيته النغمية ومخزونه الموسيقي.

يقول مارك هونيجير «إن الموسيقى الآلية والغنائية قبل أن يصبح لها أسلوب وقوالب خاصيان فإن الآلة مدينة إلى القوالب». ميدنيا سنعرض في الجدول الآتي ما لمسناه من ملاحظات لتجربة<sup>(23)</sup> وقع تنفيذها وفق تصنيفات محددة:

سن المتعلم أو المؤدي ومدة الأداء الآلي بدءا من مرحلة البداية	الرقعة الجغرافية التي ينتمي إليها المؤدي	المستوى الموسيقي والأدائي طبقا للطريقة الغربية	الموسيقى العربية الذي طلب تنفيذها أليا	الملاحظات الأدائية
17 سنة عازف "أ" خمس سنوات عزف على آلة الكمان الشرقي.	ولاية تونس العاصمة معهد سيدي صابر للموسيقى	السنة الرابعة من التعليم الموسيقي عصامي التكوين مرجعه سماع التساجيل والإستئناس بتوجيهات المدرسين	سلم مقام الراست الجزء الأول من مقدمة راست ولونقة نهاوند بعد سماع التسجيل مع إرتجال بعض الجمل الموسيقية	أداء الألحان في الوضعية الأولى مع وضوح جزئي للدرجات ذات ثلاثة أرباع وعدم التقيد بالمدونة مع إضفاء جانب هيتروني في الأداء من ناحية الزخارف الحينية
17 سنة عازف "ب" خمس سنوات عزف على آلة الكمان الغربي.	المنزه السادس معهد موسيقى خاص	السنة الرابعة من التعليم الموسيقي أداء لتمرارين التقنية التي يتلقاها المتعلم والتعويل بما أخذه من قواعد في مادة المقامات	سلم مقام الراست الجزء الأول من مقدمة راست ولونقة نهاوند بعد سماع التسجيل مع إرتجال بعض الجمل الموسيقية	عدم ثبات الدرجات ذات ثلاثة أرباع وبالتالي تطرا بعض التشازات عدم القدرة على الإرتجال الإقتصاد المتقن للقوس إصدار صوت نغمات السلم مع أريحية في أداء لونقة نهاوند بالمقارنة مع مقدمة الراست
17 سنة عازف "ت" خمس سنوات عزف على آلة الكمان الشرقي.	ولاية سوسة المعهد الجهوي للموسيقى بسوسة	لسنة أربعة من لتعليم الموسيقي تعلمه لبعض المعزوفات الآلية ومشاركته بأنشطة مدرسية	سلم مقام الراست الجزء الأول من مقدمة راست ولونقة نهاوند بعد سماع التسجيل مع إرتجال بعض الجمل الموسيقية	أداء مقبول في محاولة أداء الخطاب الإرتجالي القصير مع كثرة الزخارف ومنها التي حلت من غير مكانها المناسب
17 سنة عازف "ث" خمس سنوات عزف على آلة الكمان الشرقي والغربي.	ولاية سوسة المعهد العالي للموسيقى بسوسة معهد الجهوي للموسيقى بسوسة أصيل الجهة	أربعة سنوات تعميم موسيقي قبر للتحقق بالتعليم لعدي دراسة سنتين موسيقى غربية ثم الشروع في الاختصاص الشرقي توازيا مع التكوين الأكاديمي تبعا لدروس الآلة بالمعهد العالي	سلم مقام الراست الجزء الأول من مقدمة راست ولونقة نهاوند بعد سماع التسجيل مع إرتجال بعض الجمل الموسيقية	أداء أقرب للإقناع من ناحية الضوابط الأدائية للموسيقى المؤداة مع الميول لخصائص الأدائية للموسيقى التركية إستعراض لبعض التقنيات من تغير لوضعيات وثبات الدرجات على الملمس مع تنفيذ مقنن للمقدمة الموسيقية

سن المتعلم أو المؤدي ومدة الأداء الآلي بدءاً من مرحلة البداية	الرقعة الجغرافية التي ينتمي إليها المؤدي	المستوى الموسيقي والأدائي طبقاً للطريقة الغربية	الموسيقى العربية الذي طلب تنفيذها ألياً	الملاحظات الأدائية
17 سنة عازف "ج"	ولاية القيروان المعهد العالي للموسيقى بسوسة معهد الجهوي للموسيقى بالقيروان أصيل الجهة	تلقى تكوين آلي تطبيقاً لمنشورات الطريقة الشرقية <sup>24</sup> بالتنسيق مع توجيهات المدرس إستهل المنهج الأكاديمي إثر التحاقه بالمؤسسة الجامعية وإستمر في أداء الموسيقى التي يرغب في أدائها حسب القدرات المكتسبة	سلم مقام الراسـت الجزء الأول من مقدمة راست ولونقة نهاوند بعد سماع التسجيل مع إرتجال بعض الجمل الموسيقية.	بروز الهنك من ناحية الروح الشرقية في بعض المواطن الأدائية للمقدمة كذلك شأن القفلات الإرتجالية الدالة على اللهجة المقامية l into nation Musicale
17 سنة عازف "ح"	ولاية القيروان أصيل المنطقة تكوين موسيقي لمدة أربع سنوات وإنقطع وإخترط في العمل في الحفلات الخاصة	سماعه الدائم للموسيقى الشرقية والتونسية ثم تقليد بعض الصلوات والأساليب الأدائية من كبار العازقين	سلم مقام الراسـت الجزء الأول من مقدمة راست ولونقة نهاوند بعد سماع التسجيل مع إرتجال بعض الجمل الموسيقية	أداء مقنع ووضوح ملامح للدائرة المقامية وتمكن في مواضع العفق الدرجات ذات ثلاثة أرباع إضافة إلى وضوح بعض المؤشرات تجعل المتلقي يحس بأن المؤدي على دراية بالأسلوبية التي سيتوخاها.
17 سنة عازف "خ"	ولاية قفصة أصيل المنطقة هاوي	عصامي التكوين العامل الرئيسي الإحتكاك بالموسيقين والسعي وراء كسب التقنيات الأدائية من خلال الإستماع المكثف والإعادة ألياً	سلم مقام الراسـت الجزء الأول من مقدمة راست ولونقة نهاوند بعد سماع التسجيل مع إرتجال بعض الجمل الموسيقية	الإعتماد على الموهبة والأذن الموسيقية عند الأداء مع تصحيح بعض النشازات الواردة دون الإعتماد على تطبيق المدونة بحذافيرها

- الاختبار القبلي البعدي المطبق على التجربة المقترحة :

يتضمن الاختبار اعتماد سلسلة من الجلسات<sup>(25)</sup> لكل متعلم من خلالها تقسم هذه الجلسات الى مرحلتين الأولى قبل الأداء النهائي أي الأداء التجريبي حيث يقدم المدرس كافة السبل والآليات التعليمية والتعليمية للقواعد التقنية الخاصة بأسلوب التنفيذ ويقوم بأداء الموسيقى العربية المراد تنفيذها (المكونة من سلم مقام الراسـت تليها قالب اللونجة) حيث يؤدي المدرس ألياً البرنامج بنفس حساب عدد المرات لكل متعلم، سيقوم في هذا الاختبار وبعد ترك حيز

درجة	درجتين
قبل الاختبار القبلي	الاختبار البعدي

الآلية الغربية بدنامكية تزامنا مع متطلبات الجانب التعبيري والتطريبي للموسيقى العربية ومن بين هذه التقنيات ( الفيراتو - الجليساندو - البورتامنتو... ).

إسناد خمسة درجات للتعبير والتظليل .

درجتان ونصف	درجتان ونصف
الاختبار القبلي	الاختبار البعدي

يؤدي الاختبار النهائي بعد خمسة أيام بنفس الإطار المكاني الزمني بدخول المترشحين حسب الترتيب الأبجدي مع الأخذ بعين الاعتبار نفس المدة الزمنية لكل مترشح. تنجز استمارة تقييم لكل مترشح من خلالها تسند الدرجات التقييمية للاختبار المنجز.

إسناد ثلاثة درجات لضبط حركات القوس الملائمة والمتنوعة والمختلف تنوعها طبقا للأشكال الإيقاعية .

درجة	درجتين
الاختبار القبلي	الاختبار البعدي

إسناد ست درجات لأساليب اليد اليمنى حسب العناصر الموسيقية المنفذة لكل من السلم ومقدمة الراسـت واللونـغة من حيث مدى استغلال المؤدي لتقنيات اليد اليمنى ( الـليقاتو - الـديتاشي - الـستاكاتو - الـمارتيليـم - الـماركاتو - الـبيزيكاتو ) .

إسناد ست درجات لأسلوب أداء اليد اليسرى وتوزع حسب العناصر الموجودة من ناحية العـفـق السليم للنغمات ومدى توظيف التقنيات

### استمارة تقييم المؤدي

اسم المترشح ( المؤدي )

الجهة المنسوب اليها

المستوى الأدائي في الآلة

مجموع الدرجات المُسندة	أساليب التعبير	أساليب أداء اليد اليسرى	أساليب أداء اليد اليمنى	التقويس	ترقيم الأصابع	
						سلم مقام الراسـت
						الارتجال
						مقدمة الراسـت
						اللونـغة

الأعمال المؤدية:	عناصر التقنين:
السلم الموسيقي لمقام الراسـت	ترقيم الأصابع
الارتجال	التقويس الملائم
المقدمة الموسيقية وقالـب اللونـغة	أساليب الأداء
	أساليب التعبير

### تقييم لأداء العازف "أ" خمسة سنوات عزف على الكمان العربي:

مجموع الدرجات المسندة	أساليب التعبير (5)	أساليب اليد اليسرى (6)	أساليب اليد اليمنى (6)	التقويس (3)	ترقيم الأصابع (3)	
17	4	5	3	2	3	سلم مقام الراست
16	4	3	4	2	3	الارتجال
16	4	4	3	2	3	مقدمة الراست
15	4	3	3	2	3	اللونجة
64						

مؤشرات المستوى الأدائي



المؤشرات الأدائية للعازف "أ":

### تقييم لأداء العازف "ب" خمسة سنوات تكوين في معهد موسيقى خاص:

مجموع الدرجات المسندة	أساليب التعبير (5)	أساليب اليد اليسرى (6)	أساليب اليد اليمنى (6)	التقويس (3)	ترقيم الأصابع (3)	
15	3	3	3	3	3	سلم مقام الراست
10	1	1	3	3	2	الارتجال
14	2	4	3	3	2	مقدمة الراست
13	2	3	3	3	2	اللونجة
52						

مؤشرات المستوى الأدائي



المؤشرات الأدائية للعازف "ب":

### تقييم لأداء العازف "ت" خمسة سنوات عزف على الكمان العربي :

ترقيم الأصابع (3)	التقويس (3)	أساليب اليد اليمنى (6)	أساليب اليد اليسرى (6)	أساليب التعبير (5)	مجموع الدرجات المسندة
3	3	4	4	4	17
3	2	4	5	5	19
3	2	4	5	4	18
3	2	4	4	4	15
69					

مؤشرات المستوى الأدائي



المؤشرات الأدائية للعازف "ت" :

### تقييم لأداء العازف "ث" خمسة سنوات عزف على الكمان العربي :

ترقيم الأصابع (3)	التقويس (3)	أساليب اليد اليمنى (6)	أساليب اليد اليسرى (6)	أساليب التعبير (5)	مجموع الدرجات المسندة
3	3	5	4	4	19
3	3	5	4	4	19
3	3	5	4	4	19
3	3	5	4	4	18
75					

مؤشرات المستوى الأدائي



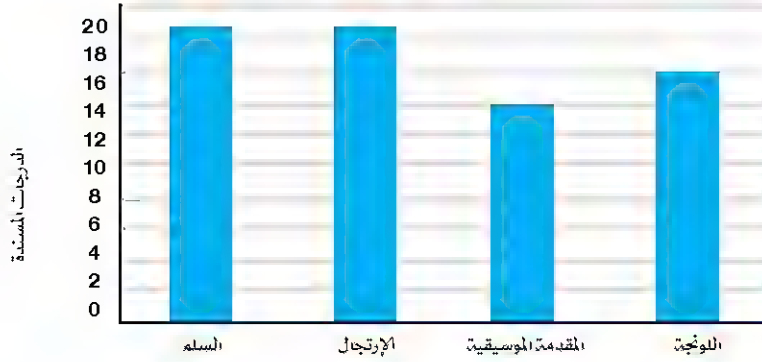
المؤشرات الأدائية للعازف "ث" :



### تقييم لأداء العازف "ج" خمسة سنوات عزف على الكمان العربي :

ترقيم الأصابع (3)	التقويس (3)	أساليب اليد اليمنى (6)	أساليب اليد اليسرى (6)	أساليب التعبير (5)	مجموع الدرجات المسندة
3	3	5	4	4	19
3	3	5	4	4	19
3	3	5	4	4	18
3	3	4	4	4	18
					74

مؤشرات المستوى الأدائي



المؤشرات الأدائية للعازف "ج" :

### تقييم لأداء العازف "ح" خمسة سنوات عزف على الكمان العربي :

ترقيم الأصابع (3)	التقويس (3)	أساليب اليد اليمنى (6)	أساليب اليد اليسرى (6)	أساليب التعبير (5)	مجموع الدرجات المسندة
3	3	6	6	5	23
3	3	5	5	4	22
3	3	5	4	4	20
3	3	4	4	4	18
					83

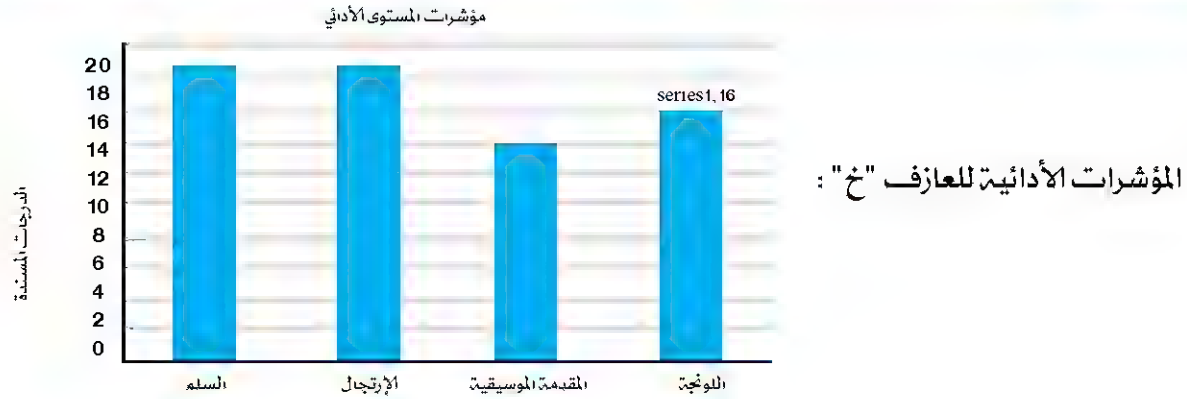
مؤشرات المستوى الأدائي



المؤشرات الأدائية للعازف "ح" :

## تقييم لأداء العازف "خ" خمسة سنوات عزف على الكمان العربي :

مجموع الدرجات المسندة	أساليب التعبير (5)	أساليب اليد اليسرى (6)	أساليب اليد اليمنى (6)	التقويس (3)	ترقيم الأصابع (3)	
23	5	6	6	3	3	سلم مقام الراست
22	4	5	5	3	3	الارتجال
20	4	4	5	3	3	مقدمة الراست
18	4	4	4	3	3	اللونغة
83						



خلال الدينامكية الأدائية من حيث التقنيات الأدائية التي ترجع إلى تقاليد شفاهية أبعادها موروثية من المحيط السمعي البصري من خلال ما تخلد من محضورات فكرية ثقافية تعطي ملامح إبستمولوجية من خلال طبيعة الفكر الموسيقي. يصنف الأداء المرجعية تميزه خلفيات ايديولوجية وفلسفية كذلك إلى مؤثرات سمعية يدركها المستمع العادي والموسيقي حسب عناصر فونولوجية ومقتضيات المنظومة اللغوية المحلية. يمنح المؤشر الأيقوني تصنيف اللهجة الموسيقية بصفات المكانية الزمانية من خلال إحياءات سيميائية دلالاتها التعبير على مشهد موسيقي يبرز الفترة والخصائص الأدائية بكل ما يحيط بالمؤدي، كذلك شأن الناحية التقنية بخصوص ما وقع ملاحظته من حركات تطبيقية في التنفيذ الآلي ماهي إشارات أسلوبية تنحت الشخصية الفنية للمؤدي ومراجعته

ما لمسناه إجمالاً من خلال ما لاحظناه في هذه التجربة انطلاقاً من الحركات التطبيقية وصولاً للطابع الأدائي في تحقيق عملية التنفيذ، مدى بروز ملامح عرقية واضحة<sup>(26)</sup> تبرز دور البيئة والمناخ يساعدان على الأداء الآلي وهذا بما يعرف بـ «الإيكولوجيا الثقافية»<sup>(27)</sup> توازياً مع «التعليم بالملاحظة» حيث يكون تنفيذ عملية الأداء الآلي عبارة لتغير شبه دائم لدرجة سلوكية المتعلم ويتطلب المؤدي تعزيزاً ليكون أدائه يتوخى شعوراً باللذة والإبتعاد عن الألم<sup>(28)</sup>. تتطور جودة الأداء عن طريق عوامل التكوين والنضج والسلوك ويساهم تظافر هذه العوامل في تحيين المؤشر الأيقوني بين كل مرحلة الأمر الذي يجعل الأسلوب والخصوصيات الأدائية تتغير بين فترة وأخرى وفق أسس افتراضية تنحت أسلوبية المؤدي من ناحية الخصائص التعبيرية والبلاغية في الخطاب الموسيقي المنفذ. إن دور الأصالة من



ومدى أهمية التمكن من الرصيد الموسيقي العربي، فالتداخل العلائقي بين الأسس التقنية والرصيد الموسيقي يخلق ما يعرف لدى الموسيقيين بـ «البصمة» الخاصة بالمؤدي هي أسلوبية خاصة من خلالها نستشف مقومات الهوية مهما وقع توظيف التجديد الموسيقي فإن خصوصيات المحيط السمعي البصري تكاد تكون واضحة مهما اختلفت الألوان التعبيرية ويصبح «التطوير» خاضعا لمرجعية اجتماعية انطلاقا من التربية والتعليم وصولا للهوية الفكرية المترجمة موسيقيا من خلال الدلالات أسلوبية للنظام المقامي التي تختلف جزئيا من مؤدٍ لآخر تبعا للقدرات الفردية التي تتحكم في الضوابط والأسس التقنية والسوسيولوجية من شأنها أن تكرر ديمومة الثقافة في بروز العديد من الأذواق ونراه مخرجا ساهم فيه الأداء الآلي لتفعيل الفعل الثقافي لدى مختلف الأذواق الجماهيرية.

السمعية والرئية التي تسعى من خلالها الحركات التطبيقية المؤداة في التعبير على المشهد الموسيقي الداخلي وهو عبارة عن لوحة فنية رسمها المؤدي مآلاتها تجسيد للواقع الاجتماعي والمعيشي فكلما تحسنت ظروف الواقع الاجتماعي تحسن الفعل الثقافي وبالتالي محتوى التطوير. رغم تطور الإحداثيات الأكاديمية والتحديات الموسيقية إلا أن التطوير الأدائي يبقى عاجزا عن التطوير الأدائي في غياب الإمكانيات البشرية والمادية المتاحة فأخذ مثال «أندريه مارو» وزير الثقافة الفرنسي الذي فعل التكافل الثقافي في كل المناطق الحضرية والريفية ولا يتعذر عن الاقصاء التهميش والسعي لتحقيق مبدأ الديمقراطية الثقافية.

### الخاتمة

نستنتج في خاتمة بحثنا هذا أن مرجعية الأداء الآلي ما هي إلا تضافر لعوامل عديدة ساهمت في التنفيذ الآلي للحن العربي تبعا لأسس تقنية



## رقصة هوي طقس عبور واسترجاع الزمن الأسطوري

أ. مطيعة ديلمى - كلبه من الجزائر

يطلق مصطلح الرقص الشعبي على مجموعة حركات ذات نظام محدد ووظيفة معقدة تؤدّيها جماعة ما لتعبّر عن خلالها على ذوقها الفني وعلى مجموع عاداتها وتقاليدها ومعتقداتها وخبراتها الثقافية، ولمصطلح الرقص الشعبي عدة تعريفات نذكر من بينها تعريف كل من الدمرداش نادية عبد الحميد، إبراهيم علا توفيق الذي يقول بأنه «رقص الجماعة في بيئتها، واشتمال هذا الرقص على العادات والتقاليد والمعارف والمعتقدات والخبرات وغيرها من مظاهر الثقافة الشعبية».

ولا يوجد شعب في هذا العالم لا يملك رقصاته الخاصة به والتي تميزه عن سواه، وتشتهر الجزائر برقصاتها الشعبية العديدة، إذ تملك كل منطقة من مناطقها رقصاتها التي يؤديها الناس في مختلف المناسبات كالأعياد الدينية والحفلات الاجتماعية المرتبطة بدورة الحياة. ومن بين هذه الرقصات المشهورة في الجنوب الغربي الجزائري رقصة الحيدوس، ورقصة المايّة، ورقصة هوي...

ورقصة هوي رقصة شعبية جماعية مشهورة يؤديها أهل منطقة «لوقارته» - بيني عباس التابعة لولاية بشار في الجنوب الغربي للجزائر - في كل مناسباتهم، وهي من رقصات الصف التي يشارك فيها الرجال والنساء، إذ يقف عدد من الرجال يختلف بحسب الراغبين في أداء هذه الرقصة، وهم يختلفون سنا ومركزا اجتماعيا فمنهم الشباب ومنهم الكهول، كما أن منهم المتزوجين ومنهم العزاب، وهم يقفون في شكل صف متماسك قبالة امرأة أو أكثر.

يقود هذه الرقصة قائد يتوسط الصف، ويقوم الجميع بالرقص بأجساد متماوجة، ضارين على الأرض بالأرجل، ومصنفين بالأيدي، مرددين بين الأونة والأخرى كلمة هوي باتجاه الراقصة، وصف الرجال الذي يكون في بداية الرقصة مستقيما حينما يكون الرقص بطيئا، سرعان ما يبدأ بالانحاء باشتداد إيقاع الرقصة، ليحيط صف الرجال بالراقصة التي تستجيب بجسدها هي الأخرى حيث يتسارع الإيقاع فتزيد في سرعة رقصها مقتربة أكثر من صف الرجال الذي يكاد يحيط بها في علاقة تشبه المغازلة، وهكذا تستمر الرقصة ما بين حركتين إحداها سريعة شديدة الانفعال والأخرى بطيئة فاترة الانفعال.

وقد سميت رقصة هوي بهذا الاسم نظرا لكون كلمة «هوي» تتردد على ألسنة الراقصين أثناء الرقص، وقد اختلف الناس في تفسير كلمة

هوي، وقد أورد بركة بوشيبية في مقالته تفسيرين، إذ قال بشأن التفسير الأول أنها ربما كانت هي كلمة «هي» التي في مطلع معلقة الشاعر الجاهلي عمرو بن كلثوم الذي يقول:

ألا هي بصحنك فأصبحينا

ولا تبقي خمورا لأندرينا

وهو تفسير ضعيف.

أولا لأنه تفسير يفترض اطلاع الفئات الشعبية على المعلقات، ثم أن المقام يختلف فهو هوي الأولى ترتبط بمقام الرقص أي الحث على الرقص، بينما ترتبط كلمة هي الثانية بمجلس الشراب أي الحث على السقي، وبوشيبية نفسه ينكر العلاقة بين الكلمتين لارتباط «هي» التي في مطلع المعلقة بمعاقرة الخمر وبعد أهل المنطقة حيث تنتشر الرقصة عن الخمر<sup>(2)</sup>.

أما التفسير الثاني الذي يقدمه بوشيبية فيتعلق بتفكيك كلمة هوي إلى لفظتين هما «هو» ضمير الغائب المفرد و«بي» الجار والمجرور لتصير لفظة هوي جملة اسمية بمعنى هو من أحب<sup>(3)</sup>، وهو تفسير ضعيف أيضا لأن المقام لا يناسب مثل هذا التعبير، لأن صف الرجال يخاطب أنثى موجودة قبالة ليحثها على مواصلة الرقص والإسراع فيه.

إن لفظة هوي التي تتردد خلال الرقصة المسماة باسمها أقرب من حيث دلالتها ومقام قولها إلى لفظة هوي التي ترددها الأم حين تقوم بترقيص صبيها، فكلما حملت الأم الأمازيغية طفلها وألقته إلى أعلى رددت كلمة هوي قبل أن تتلقف، فهي إذن كلمة تقال للترقيص، وهذا المعنى ليس ببعيد عن معنى لفظة هوي المرتبطة برقصة هوي خاصة أن أهل لوقارته قد أكدوا لنا حينما سألناهم عن معنى الكلمة قالوا لنا أن الرجال الراقصون يقولونها للراقصة التي تشاركهم الرقص لحثها على الرقص، أي أنها بمعنى أرقصي.



وهذا التفسير الذي يربط بين كلمة هوبي وكلمة هوبي الأمازيغية ليس غريباً لأن هذه الرقصة تعود إلى الأزمنة البدائية، بل هي أقدم الرقصات بدليل عدم اعتمادها في إيقاعاتها على الآلات بل الاعتماد كله على التصفيق بالأيدي والضرب على الأرض بالأرجل.

والرقص الشعبي على العموم يعد من أقدم الفنون، وقد مارسه الإنسان في الحروب، كما مارسه في الأفراح، وخلال دورات الحياة، وهو يرتبط بالمقدس وبالديني، و«يتميز الرقص الشعبي سواء كان أدائه لغرض ديني أو سياسي أو لمجرد اللهو واللعب بأنه ذو صبغة دينية حركية تبدأ وتنتهي طبقاً لتغيرات منطقية ووفقاً لأهميتها للإنسان في عالمه الذي يعيشه وهناك علاقة وثيقة بين الأجناس المختلفة والرقص الشعبي، فالرقص الخاص بجنس من الأجناس بصفة عامة يؤديه الراقصون لتحقيق معاني الاتصال ومظاهر الاحتفال التي يفهمها أفراد تلك الأجناس، وقد تكون هذه الرقصات تعبيراً عن الأفكار السائدة وبياناً لدور الآلهة والأبطال الذين يحتلون مكانة هامة في معتقداتهم»<sup>(4)</sup>. وأداء هذه الرقصة في مناسبات محددة يدل على طابعها الديني وعلى أنها طقس من طقوس العبور فهي رقصة لا تؤدي إلا في المناسبات التي يتم فيها الانتقال من حالة سابقة إلى حالة جديدة مغايرة للتي سبقتها، وأهم مناسبة تتم فيها رقصة هوبي هي مناسبة الزواج، لذا يستغل الناس هذه الرقصة لتجديد الحياة.

### قدسية المكان

لا تؤدي رقصة هوبي في البيت، بل تؤدي خارجه إذ لا يزال أهل منطقة لوقارتة يحافظون على عاداتهم وطقوسهم البدائية إذ يخرج الجميع بمن في ذلك الفتيان والفتيات إلى مكان مخصص للأعراس والحفلات يدعوه أهل هذه المنطقة «الحبيس»

هذا المكان المقدس الذي تعد مغادرة البيت للانتقال إليه هو بمثابة موت رمزي، إذ يتم إنجاز طقوس الموت والميلاد في فضاء مقدس، لذا يتم إبعاد الإنسان الخاضع لطقوس العبور عن فضاءه الديني - كالبیت - إلى فضاء تنتقيه الجماعة بناء على علامات تشير إلى قداسته، فإن إدراك الإنسان البدائي للمكان كإدراكه للزمن، فهو الآخر غير متجانس، فهناك الفضاء الديني، وهناك الفضاء المقدس المعد لإقامة طقوس القدسي، إذ «عند الإنسان الديني، المكان ليس متجانساً، فيه انقطاعات وفجوات فيه أجزاء تختلف اختلافاً نوعياً عن الأجزاء الأخرى»<sup>(5)</sup>.

فإذا كان الإنسان «البدائي» يميز بين العالم المقدس والعالم الديني، وبين العلوي وهو فضاء الآلهة، والسفلي وهو المخصص للبشر، فإن في هذا العالم السفلي أمكنة تمتلك طابعاً مقدساً، لأن مجموعة من المصادفات - حيوانات أو غيرها - أشارت إلى ذلك، ف«ثمة أمكنة قدسية، وبالتالي قوية هامة وأمكنة أخرى لا تتصف بالقدسية وبالتالي لا بنية لها ولا تماسك... يترجم هذا اللاتجانس المكاني اختبار التضاد بين المكان القدسي الذي هو وحده الحقيقي... وبين سائر الأمكنة الأخرى»<sup>(6)</sup>.

### قدسية الزمن

هذه الرقصة ذات الطابع الجماعي - أي رقصة هوبي - والتي تؤدي في رحاب الطبيعة تؤدي في أزمنة محددة هي أزمنة انتقالية كحفلات السبوع والختان والزواج، والحج... إلا أن أكثر الحفلات اعتداداً بهذه الرقصة هي الزواج إذ «على الفتيان والفتيات أن يودعوا الطفولة والشباب ليلجوا عبر الباب المؤدي إلى عالم البالغين»<sup>(7)</sup>، بالضبط كما كان يفعل الإنسان البدائي، الذي كان يعتقد بعدم كمال الكائن الطبيعي، لذا يخضع الفرد لمجموعة من الطقوس خلال دورة حياته تنزع عنه صفته

الطبيعية وترفعه إلى المنزل التي أرادتها له الآلهة، فـ«إنسان المجتمعات» البدائية لا يعتبر ناجزًا مثلما هو معطى في المستوى الطبيعي من الوجود، لكي يصير الإنسان إنسانًا بكل معنى الكلمة يجب أن يموت عن هذه الحياة الأولى الطبيعية، وأن يولد ثانية لكي يحيا حياة عليها هي حياة دينية وثقافية في نفس الوقت»<sup>(8)</sup>، وإنه يصير إنسانًا مكتملاً بعد استلامه الخبرة المقدسة التي تسلمها له الآلهة أثناء عبوره إلى العالم المقدس.

لقد كانت هذه الطقوس تؤدي في الأزمنة البدائية لتسمح للإنسان بتجديد الحياة، والعودة بها إلى الزمن الأول بعد أن أصابها الخراب، إن الإنسان بتصرفه هذا يعيد بناء الكون كما صنعت الآلهة في الزمن الأول، وهو إذ يفعل ذلك فإنه يعيد تجديد ذاته، لكي تصير أقوى وأقدر على مواجهة الصعوبات والأخطار التي تترصده، فـ«الإنسان إذ يشترك طقسياً في نهاية العالم وفي تجديد خلقه يصبح معاصراً لذلك الزمان وبالتالي يولد ولادة جديدة ويعود إلى بداية وجوده مع ذلك الاحتياطي من القوى الحيوية دون أن يمسه شيء»<sup>(9)</sup>.

إن رقصة هوبي كطقس هي من طقوس العبور التي يجتازها الإنسان والتي تسمح له بالانتقال من مرحلة عمرية إلى أخرى، فإن «طقوس العبور بامتياز هو الطقس الذي يمثله بلوغ سن الرشد الانتقال من سن إلى أخرى (من الطفولة إلى المراهقة إلى الشباب)»<sup>(10)</sup>، هذه الطقوس الهامة التي عني بدراساتها كثير من الباحثين الاجتماعيين والأنثروبولوجيين كدوركاييم وفان جنيب، فقد وضع الباحثون دراسات اهتمت بتحديد تصنيفات لهذه الطقوس، وإبراز خصائصها، إلا أن أهم ما يميزها هو زمن إجرائها وفضاؤها، ومراحل إنجازها.

ففيما يتعلق بالمراحل فإن طقوس العبور تمر بمرحلتين رمزيتين<sup>(11)</sup> أساسيتين هما الموت الرمزي، والميلاد الرمزي، إذ «لم تكن أشكال طقس

التكريس واحدة عند الشعوب كلها بل اختلفت من شعب لآخر لكن جوهرها كان دائماً واحداً: كان الفتى يموت في أثناء الطقس موتاً رمزياً ثم يبعث من جديد رمزياً أيضاً، بيد أنه بات الآن شخصاً مختلفاً قادراً على أن يتحمل أعباء حياة البالغين وصعوباتها كلها»<sup>(12)</sup>.

إن تصور الإنسان لما كان عليه الكون، وما ينبغي أن يكون عليه هو الذي كان يدفعه لتجديده باستمرار، لقد كان عبر اتصاله بالقوى الغيبية خلال أزمنة معينة، يشاركها خلقها، فإن «جميع هذه الطقوس والرموز المتعلقة بالعبور تعبر عن مفهوم نوعي للوجود البشري، فالإنسان بعد أن يولد يظل مع ذلك غير مكتمل الخلق، لذلك يجب أن يُخلق مرة ثانية لكن هذه المرة روحياً، وإنما يصبح إنساناً تاماً بالعبور من حالة النقص، الحالة الجنينية إلى الحالة التامة النضج. بكلمة واحدة يمكننا القول أن الوجود البشري يصل إلى امتلائه عبر سلسلة من طقوس العبور، باختصار من خلال عمليات متعاقبة من المسارات»<sup>(13)</sup>.

وهو إذ ينجز الطقوس فإنه لا يكفي بتوقيف عجلة الحياة الطبيعية، والكينونة الدنيوية، بل هو يزيل يأنجازه الزمن الدنيوي الذي مضى ليبنى زمناً مغايراً أكثر كمالاً، فـ«الأمر لا يتعلق بتوقف فعلي لحقبة زمنية معينة وبداية حقبة أخرى وحسب وإنما بإلغاء العام الماضي والزمان المنقضي»<sup>(14)</sup> لأنه زمن ابتعد عن الكمال، وفقد ما بثته فيه الآلهة من طاقة وقدرة، «لقد كان البناء الكوني يبلى دورياً في نهاية كل عام أو أي دورة زمنية أخرى... كان يجب أن يملأ النقص ويصح البناء الكوني المتأرجح ويرمم كما يرمم المنزل القديم لقد كان ضرورياً ضرورة ملحة تأجيج جذوة الزمن الذي خبا وهجها... ولا شك في أن الطقس كان الوسيلة الأنجح لتحقيق ذلك ولذلك كان الطقس عصب الحياة المجتمع القديم وعلاوة على ذلك كان الطقس يبذل الانفعالات الزائدة قلق

الانتظار...والاضطراب وعدم الثقة...ينبغي أن نقيم الطقس ذا الصلة ولن يحرم الآلهة البشر من رحمتهم وسيتلقى البشر والحيوانات والنباتات احتياطيا جديدا من طاقة الحياة»<sup>(15)</sup>.

إن إلغاء الزمن الماضي، لظهور حقبة جديدة، فعل خطير لذا فإن الإنسان لا يقيم فعل التجديد بشكل عشوائي، إنما يقوم باختيار الزمن، وهو يبني اختياره هذا على فهم وإدراك للزمن خاص لقد ظن الإنسان قديما «أن الزمن السابق يموت خلال الانتقال من دورة زمنية لأخرى ويولد على أنقاض زمن جديد وثمة بين هذين الزمنين القديم والجديد برهة تقع خارج الزمن برهة مجهولة ولذلك فهي خطيرة تشبه ذلك الخراب الذي كان في بداية البدايات عندما لم يكن للعالم وجود بعد ولهذا كان من الضروري تأدية الطقوس المقررة كلها في تلك البرهة الفاصلة بينها»<sup>(16)</sup>.

إن الزمن عند الإنسان البدائي الذي ابتدع رقصة هوي قابل لأن «يتوقف» دوريا، إذ يندرج فيه زمان مقدس بواسطة الطقس، «زمان غير تاريخي»<sup>(17)</sup>، وهو زمن غير تاريخي لأنه يصل العالم السفلي بالعالم العلوي، والديني بالمقدس.

هذه الفترات غير التاريخية تتحقق من خلال إقامة الطقوس، فـ «عند الإنسان الديني، الزمان ليس أكثر من المكان تجانسية واستمرارية، إن فيه فترات مقدسة هي زمن الأعياد (وأكثرها أعياد دورية) كاحتفالات رأس السنة، كذلك إن فيه الزمن الديني، أو الديمومة العادية التي تندرج فيها الأفعال المجردة من المعنى الديني. بين هذين النوعين من الأزمنة يوجد بداهة قطع للاستمرارية لكن الإنسان الديني يمكنه بواسطة الطقوس أن يعبر وهو آمن من الأخطار من الزمن الديني إلى الزمان المقدس»<sup>(18)</sup>.

إلا أن ما يلاحظ على هذه الطقوس هو غياب جانبها القدسي البدائي، إذ «فقدت جميع هذه العبورات صفتها الطقسية فلم تعد تعني غير إظهار الفعل الجسمي للولادة أو الوفاة أو الاتحاد الجنسي المعترف به رسميا»<sup>(19)</sup>.

فمثلما تحررت بعض الأساطير من الطقوس الملتصقة بها في عصرنا هذا وتحولت إلى نصوص أدبية تُروى أو تُقرأ للتسلية أحيانا<sup>(20)</sup>، فإن بعض الطقوس هي الأخرى قد تحررت من نصوصها اللغوية الأسطورية التي كانت تفسرها فاحتضت طابعا احتفاليا مجردا من كل قدسي بدائي، وتم تعويضه بمقدس آخر هو الدعاء لله والتبرك برسوله والصلاة عليه، وهذا لأن الرقص منظومة ثقافية مرتبطة بباقي المنظومات الثقافية، إذ ينشد الراقصون أثناء أدائهم رقصة هوي المدجج الديني التالي:

صلى الله عليك يا النبي العربي

ابو فاطمة يا رسول الله

صلى الله عليك قد الطلبة تقرا

أعداد من احفظ فيها من الألواح

صلى الله عليك قد الطير مسهل

سبحانه خالق دابر له جناح

صلى الله عليك قد حب الرملة

أعداد من سفوا فيها الأرياح

يا رسول الله بغيت منك الأرياح

وأنت دبرني في قسم المداح

إن التمسك بهذه الممارسة الطقسية البدائية، وعبورها لقرون من الزمن، وتأقلمها مع المستجدات الثقافية، يدل على أن الإنسان مادام يرى «العالم يظل هناك ذكرى أو حنين غامض إلى سلوك ديني بطل استعماله»<sup>(21)</sup>، مما يدل على أن الإنسان المعاصر كالإنسان البدائي بحاجة لأن يحيا في كون مقدس.



## القلاع والقصبات في المغرب

أ. محمد القاضي - كاتب من المغرب

للمعمار في المغرب خصوصيات تتميز بها كل جهة من جهاته شمالا وجنوبا وشرقا وغربا، وهو نتيجة اجتماعية، وتعايش يومي وعامل تلاحم بين السكان ومدنهم أوقراهم، ومن خلال الفن المعماري نتعرف على الساكنة، وبالأواقع المادي والمحيط الذي يتم في ظله التفاعل والعلاقات التي تحدد مدنهم وقراهم وهويتهم.

فأينما حللت إلا ولا حظت اختلافا في البناء سواء من ناحية مواد البناء المستعملة في بنائها أو تخطيطها الهندسي أو من ناحية التزيين، وهو ذوق رفيع وفن قائم بذاته على مر أحقاب التاريخ، ذلك إنه لغة سامية تنطق باسم الحضارة المغربية وتعكس ألوانا زاهية من الحضارة والرفق.

ولا شك أن فن العمارة الأمازيغية هو أقدم ما عرفه المغرب، لأنه ضارب في القدم حتى عصور ما قبل التاريخ، وقد اتضح ذلك من خلال ركام حجارة الأضرحة أو (البازينا) في لغة الأمازيغ التي اكتشف في كل من المغرب والجزائر وتونس، بالإضافة إلى النقوش والألوان في الكهوف الجبلية المعروفة باسم (إفران) وهي تنتشر في منطقة شمال إفريقيا التي تعتبر نموذجا للمصاهرة الحضارية للفن الأمازيغي المغاري مع الفنون الإسلامية المشرقية.

وتؤكد الدراسات المعاصرة أن فن العمارة الأمازيغية لم يكتف بخصائصه، بل اكتسب العديد من التأثيرات التي جاءت من الشرق كالطراز المعماري الفرعوني من خلال النقوش والرسوم على تماثيل الحيوانات، وكذلك التأثير الروماني المتمثل في الأقواس والبيزنطي في الفسيفساء، ومن ثم التأثير الإسلامي الذي ظهر جليا في نقوش الخشب على الأبواب والزليج، ويمثل الطابع الأندلسي أبرز هذه الخصائص في العديد من المدن المغربية العتيقة التي حلت بها الجالية الأندلسية المهاجرة من شبه الجزيرة الأيبيرية بعد النكبة. فهندسوا أحيائهم ومنازلهم ومساجدهم على النمط الأندلسي. وتمثل العمارة البرتغالية التي تزخر بها العديد من المدن الشاطئية المغربية نموذجا فريدا في العمارة الحربية التي عرفها العالم بعد القرن الخامس عشر الميلادي، فهي تختلف عن مثيلتها الإسلامية المغربية، لأنها اعتمدت في أغلبها على البناء بالحجر بدل الطوب أو الطابية (Le pisé) التي كانت تستعمل في العمارة الأمازيغية والإسلامية. وقد ورد

لدى البكري وابن خلدون وصف دقيق لذلك، سواء من حيث المادة المستعملة أو المسافات بين الأبراج وطول الأسوار وسمكها وعرض السجون وممرات الحراسة فوقها.

كما وردت التسمية عند الوزان (الطين المدكوك) وعند الناصري - رواية عن آخرين بالتسمية المغربية (الطابية) ووردت أيضا في امتلاك المولى اسماعيل لأبناء عبيد البخاري: أن المنخرطين في سلك الجندية من أبناء العبيد يتعلمون صناعة الأجر والضرب بالطابية وهي دك طين مخلوط بالتبن، وقد بنيت معظم الأسوار والقصبات في العهد العلوي منذ ذلك بالطابية: سور مكناس في العهد الإسماعيلي، سور تزنييت في عهد الحسن الأول. وهكذا شكل الصخر والطين والتبن مادة تاريخية صنعت تاريخ المغرب منذ القدم، لأنها الوحيدة التي يمكن لها أن تعمر أكثر من ذلك الإنسان الذي جمعها وخلطها ورممها ليقدم لنا في الأخير صورة عمرانية ما زالت إلى اليوم شاهدة على عبقريته وقدرته على التشييد والبناء، ونعني هنا الأسوار والقصور والأبراج والحصون والقلاع و«القصبات».

### بين القلعة والقصبة

القلعة عادة هي مقر الولي أو الأمير في العصر الإسلامي، وكانت تقام غالبا في مرتفع من الأرض غير بعيد عن النطاق العمراني للمدينة حتى يتيسر لحاميها الدفاع عنها. «وعرف طراز القلاع في الشرق العربي في أيام الأيوبيين في سوريا ومصر، فشيدت قلعتا الجبل 1176م وحلب 1172 وغيرهما. شيد الصليبيون في الشام - ولا سيما بالقرب من السواحل عدة قلاع كبيرة في القرن الثاني عشر الميلادي.. وفي الوقت نفسه شيد المسلمون طائفة كبيرة من القلاع ما زالت آثارها باقية، ووصل بناء القلاع في القرن الثالث عشر أزهى مراحلها»<sup>(1)</sup>.



أما في المغرب فقد لاحظ القلقشندي أن القصبنة هي القلعة في مصطلح المغاربة<sup>(2)</sup>، وقد شيد هذا النموذج من العمران في نقط استراتيجية من جهات المغرب كمعاقل لحاميات عسكرية وتموينية يتولاها قائد خبر ما يزال أغلبها على أحسن حال، ويرى الباحث عبد العزيز بنعبد الله أن «القلعة ليست هي القصبنة وإن كان تجمعهما غاية واحدة هي التحصين ضد العدو، إلا أن القلاع تمتاز بطابع خاص يجعلها أقرب إلى جهاز للدولة منها إلى جهاز للقبيلة أو الجماعة بعكس القصبنة ومن جملة هذه الاستحكامات «قلعة إدخسان» قرب مدينة خنيفرة وسط قبائل زيان بناها الأمير يوسف بن تاشفين، وجدد بناءها السلطان إسماعيل العلوي و«أكوراي» على بعد 31 كيلومتر جنوب مدينة مكناس يرجع عهدها إلى العصر الإسماعيلي وهي التي احتفظت أكثر من غيرها بهندامها الأصلي التي تراقب الأطلس الأوسط، وقلاع تادلا وحميدوش (على مسافة ثلاثين كلم من مدينة أسفي و«بالأعوان» على بعد ستين كلم من أزموور و«مديونة» وهي من العهد الإسماعيلي كذلك قرب مدينة الدار البيضاء<sup>(3)</sup>.

- وتوجد اليوم مدينتان يطلق عليهما اسم «القلعة» وهما:

\* قلعة «السرغنة» وهي عمالة تبعد عن مراكش بـ 85 كيلومتر.

\* قلعة «مكونة» جنوب المغرب على بعد 92 كيلومتر. شرق ورزازات، وتعرف بمدينة الورد، ويكثر فيها معامل تقطير ماء الورد المعروف في المغرب كله وتعرف موسما سنويا يعرف بموسم الورد ويجلب إليه العديد من الزوار من الداخل والخارج، وتختار فيه ملكة جمال الورد في حفل فني رائع.

أما قلعة «عين غبولة» التي بناها عبد المومن بن علي الموحي في الدشيرة فقد كان الغرض منها حراسة رأس قناة عين غبولة التي كانت تجلب الماء لقصبة الأوداية بالرباط، وكانت مستطيلة الشكل طولها 288 م وعرضها 277 م. أسوارها مبنية من أحجار منجورة في الأسس<sup>(4)</sup>.

- ومن القلاع الشهيرة بالمغرب نذكر ما يلي:

- \* قلعة «ابن أحمد» قرب مدينة فاس.
- \* قلعة «القصابي»، وتسمى أيضا قصبنة المخزن شيدت فوق ارتفاع 1077 مترويقطنها عدد كبير من شرفاء تافيلالت وبها بنى السلطان اسماعيل العلوي قصبنة لحراسة الطريق التاريخية بين فاس وتافيلالت. تقع على بعد 240 كلم من كرسيف.
- \* قلعة «سلاس» وهي مركز صغير يقع وسط ناحية جبلية صعبة المسالك من نهر ورغة. على بعد 104 كيلومتر من مدينة فاس.
- \* قلعة «قصر بني مطير» بناها السلطان اسماعيل العلوي عندما ذهب لقمع ثوار ملوية (وسط المغرب).
- \* قلعة «زاكورة» بالضفة اليسرى لنهر درعة على بعد 170 كيلومتر جنوبي شرق ورزازات، يرجع تاريخها إلى عهد المرابطين وأسوارها أشبه بالأسوار المهذمة بمدينة البصرة المغربية وأبراجها نصف الدائرية.
- \* قلعة مدينة «أصيلة» بشمال المغرب، حررها المغاربة في 1589/12/13 م، من الاحتلال البرتغالي. وتتميز بعلو أسوارها وتوفرها على مجموعة من الأبراج أهمها برج القاهرة.
- \* قلعة «أزمور» بجنوب المغرب، وهي اليوم مدينة بساحل المحيط الأطلسي على مسافة نحو 75 كلم من الدار البيضاء، وتم تحريرها من الغزو البرتغالي في 1541/10/10 م.

\* قلعة «مركان» الموجودة بمدينة الجديدة على ساحل المحيط الأطلسي، وقد بنيت القلعة في البداية بشكل بسيط على أنقاض برج «البريخة» وقد تم تحريرها في عهد السلطان العلوي محمد بن عبد الله بتاريخ 11 / 3 / 1769م.

\* قلعة «كيكو» بناها السلطان إسماعيل العلوي عام 1096هـ على واد كيكو عندما هب لقمع الثوار بملوية وزودها بأربعمائة فارس<sup>(5)</sup>.

\* قلعة «حجر النسر» بقبيلة سماتة الواقعة بإقليم العرائش.

\* قلعة «فازاز» بين فاس ومكناس، وقد حررها يوسف بن تاشفين بعد معارك عنيفة مع بني يحفش بطن من زناتة، وأقام بها وذلك سنة 456هـ<sup>(6)</sup>.

وذكر صاحب «الأنيس المطرب بروض القرطاس» في أخبار ملوك المغرب وتاريخ مدينة فاس، مجموعة من القلاع التي كانت منتشرة في عدد من الجهات مرتبطة بالمعارك التي خاضها ملوك المغرب وهي:

\* قلعة فاس ص: 40

\* قلعة دمنة ص: 392-411.

\* قلعة علودان ص: 392.

\* قلعة مهدي ص: 141.

\* قلعة الوادي ص: 353.

\* قلعة غياتة ص: 21.

\* قلعة فندلاوية من جبال بني يازغة ص: 377.

وإذا كانت «القصبة» حصنا مسورا ومجهزا بأبراج مربعة الشكل أو مستطيلة في أحد جوانبها وتتضمن مسكن القائد والمسجد ومستودع المؤن، فالغالب أن القلعة لم يكن لها أكثر من سور

واحد عدا قلعتي حميدوش وتادلا اللتين كانت لهما حظيرة مزدوجة وكان «في كل قلعة من القلاع التي بناها السلطان إسماعيل العلوي (1082-1139هـ) فندق لمبيت القوافل وأبناء السبيل مع حامية لا تقل عن مائة فارس، وقد عيّنت لكل قبيلة قلعتها التي تدفع بها زكواتها وأعشارها لمؤونة العبيد وعلف خيلهم وهم حراس الطريق فمن وقع في أرضه شيء عوقب عليه قائد تلك القلعة»<sup>(7)</sup>.

يبدو أن كلا من القلعة والقصبة تتوفر على أبراج ولكنها تتفاوت فيما بينها من منطقة الساحل إلى منطقة الداخل، والبرج كما يرى عبد العزيز بن عبد الله في هندسته الأندلسية قد أثر في تصميمات البرج المغربي منذ عهد المرابطين مع آثار محلية أطلسية، وقد استعمل المرابطون الحجارة الطبيعية العادية في بناء الأبراج أو القلاع ثم أضاف الموحدون الحجارة المنحوتة والإسمنت المسلح وهو الخرسانة أو الطابيا التي لا تزال ماثلة في أبراج وحصون مدينة الرباط. وقد احتفظ المغرب في تحصيناته بضخامة الهيكل ومتانة المادة كما كانت في عهد الموحدين<sup>(8)</sup>. وذكر مجموعة من الأبراج المبنية في جهات مختلفة من المغرب كالبرج الاسماعيلي في مكناس وبرج أمسا والقلالين والنجمة ومرتيل بتطوان، وبرج الخزيرة والدار والصراط بالرباط وبرج الذهب بفاس الجديد، وبرج سينار في القصر الصغير بين مدينتي سبتة وطنجة وبرج تارغة الذي بناه الأمير مولاي علي بن راشد بإقليم شفشاون. وذكر المرحوم الصديق بن العربي في كتابه (المغرب) برجين يحملان نفس الاسم وهو برج الناضور الأول وهو حصن عسكري يقع على بعد 74 كيلومتر من تازة. والثاني بضاحية أسفي وهو من آثار البرتغال على الشاطئ<sup>(9)</sup>. ونضيف إليها برج سيدي ميمون وبرج الطوري أو برج اليهودي بالعرائش. وهو اليوم متحف الآثار تابع لوزارة الثقافة.

وأورد الباحث مصطفى أعشى أن أسوار مدينة الرباط تضم 74 برجاً مربعة الشكل، وفي رباط تيط على المحيط الأطلسي على بعد 12 كيلومتر جنوب غرب مدينة الجديدة، بني في منتصف القرن الثاني عشر الميلادي سور مواجه للبحر مدعم بستة أبراج قوية متينة من الأحجار الخشنة. هذه الأبراج مستطيلة الشكل تتكون من طابقين تحتلها غرف التصويب أو الرمي. أما زوايا الأبراج غير التامة الاستطالة مبنية من أحجار مهندمة منضودة بكيفية حسنة<sup>(10)</sup>.

### القصة والقصبات في المغرب

جاء في لسان العرب لابن منظور (مادة قصب) أن القصبة هي جوف القصر، أو القصر نفسه، وقصبة البلد مدينته، وقصبة السواد مدينتها، والقصبة أيضاً القرية<sup>(11)</sup>.

يرى المرحوم عبد الله الجراري: «أن القصبة تحمل في أصلها معنى القصر أو جوفه - من هذا قصبة العراق التي هي عبارة عن قرية واقعة وسط القصب حيث كانت قبل التأسيس قصباً. ولا بدع أن تمت لهذا المدلول إلى أصلها المادي الذي هو القطع والفصل عن الغير وكان المكان المتخذ ليكون قصبة - قرية أو مدينة فصل عما حواليه من أجزاء»<sup>(12)</sup>.

والقصبة هي أبرز ملامح العمران الأمازيغي في المغرب، وتعرف في لغتهم «بإيغرم» وقد تكون إما مخازن محصنة تخزن فيها الحبوب ومركز للتجمعات في حالة هجوم، أو بيوت الأثرياء الفلاحين من قبائل الأطلس، وتبدو هذه المباني بدائية في هياكلها وهندستها، فالقصبة عادة هي عبارة عن دار مربعة الشكل ذات مدخل واحد يؤدي إلى ساحة تفتح عليها أربع أو خمس طبقات من الغرف الصغيرة، وترفع سقوف هذه الغرف على أعمدة من جذور الأشجار، وتزخرف الأبواب بالرسوم

البدائية، وتزود بقضبان حديدية متنوعة الأشكال لتشد أجزائها المتعددة. وتبرز منارات: (الصوامع) المساجد في المغرب المربعة الشكل الفن المعماري المغربي الإسلامي المطبوع بروح الفن الأمازيغي الذي يميل إلى البساطة، وتعتبر صومعة الكتبية في مراكش وصومعة حسان بالرباط، وصومعة مسجد تينمل (مركز الدعوة الموحدية) وصومعة الخير الدايف في شبيليا بإسبانيا أشهر هذه الصوامع. ويرى الباحث مصطفى أعشى أن «مسجد تينمل هو من نوع تلك المساجد التي يمكن اعتبارها المسجد القلعة وهذا واضح في طريقة بنائها، فالجدران عالية بالإضافة إلى أنها تنتهي بشرفات ويمكن أن نلاحظ بين القباب من جهة وجدران القبلة والمنارة من جهة أخرى الممر الذي يسمى عسكراً بممر الدورية»<sup>(13)</sup>. إن المكانة المعمارية والفنية لمسجد تينمل تمثل بداية الفن الموحد الناشئ، فكانت وظيفته مزدوجة: وظيفة دينية ووظيفة عسكرية، ويبدو جلياً كذلك أن الهندسة المعمارية الموحدية اجتمعت فيها الرغبة في ضمان جودة الكيف مع حاسة العظمة.

وقد فسر الدكتور عثمان إسماعيل، الشكل الرباعي لمنازل المساجد في المغرب منذ القديم وإلى اليوم بأنها استمدت هذا الشكل أصلاً من عمارة القصبات التاريخية بالجنوب المغربي، وهي ذات صلة وثيقة بعمارة اليمن العربية القديمة، وهو تفسير اعتمدته أساساً المدافعون عن الأصل العربي لأمازيغ المغرب وأياً كان الأمر، فإن هذا المكون المعماري الأمازيغي بامتياز شأنه شأن كثير من المكونات الحضارية والثقافية لمختلف الأمم والشعوب، إنها هي ثمرة ظروف بيئية وثقافية خاصة، تفاعلت مع مختلف المؤثرات.

ويرى المرحوم محمد المنوني أن اسم (القصبة) الشلحي هو موحد استعمل منذ أوائل عصر الموحدين، وكانت تعني (إيمي إن تكمي أو تجمي)

تدل على باب الدار أو القصبية حيث إن إيمي معناها الفم أو الباب وتكفي تدل على الدار أو القصبية. ثم تجدد إطلاقه على بعض المباني الحفصية بتونس مع بعض التغيير، فقد جاء في الفارسية عند ذكر المستنصر الحفصي: بنى القبة الكبيرة بينتكمي. وجاء في تاريخ الدولتين عن نفس الملك أنه: بنى قبة الجلوس بتونس التي بأساراك المشرفة على باب «ينتكمي»<sup>(14)</sup>. ومن المعروف أن القصبية تؤدي - على وجه التقريب - مدلول العمالة في الاستعمال الحديث، حيث تكون مقرا لحاكم المدينة ومساعديه.

تشكل القصبات في المغرب جواهر رقيقة تزين مجال الواحات في الجنوب الشرقي للمغرب، خاصة بدرعة وتافيلالت وأحواض داداس ومكونة وتدغة صنف بعضها كتراث إنساني عالمي فريد من نوعه بفضل ما تزخر به من ثروة غنية على مستوى أشكال الهندسة المعمارية التي تتميز بها، لأنها تؤرخ لحضارة متأصلة وعريقة تصل الماضي بالحاضر.

### وماذا عن الأندلس؟

إن تاريخ المغرب السياسي والحضاري كما هو معروف ارتبط لعدة قرون بتاريخ الأندلس ارتباطا تداخل وتفاعل وتوجيه، ولكن العدو الأندلسي ظلت دائما تستدل على العدو المغربية بالتفوق في كثير من الصنائع ومنها العمران. وقد أوردت المصادر فيضا من المعلومات حول القصبات والقصور والقلاع والأبراج والأسوار والحصون ما يزال بعضها قائما في المدن الرئيسية على امتداد الأندلس. وكانت أحيانا تنعت المدينة بالقصبية لأن «قصبات الأندلس هي مدن مثل طليطلة، وسرقسطة وماردة وإشبيلية»<sup>(15)</sup>.

وتعتبر القصبات النواة الأولى التي ينطلق منها توسع المدينة<sup>(16)</sup>، ومن المدن التي احتفظت

الخلافة الأموية بقصباتها وأسوارها وقصورها، أو عملت على بناء قصباتها من أجل إعادة ضبطها وإسكان الجند أو ممثليها فيها نذكر مدينة (بيستر Bobaster) قاعدة الثائر عمر بن حفصون الذي استمر تمرده ثماني وعشرين سنة إلى أن قطع أوصاله بالداخل والخارج الخليفة عبد الرحمن الناصر عام 316هـ/928م وأخضع المدينة لحكمه، وقلد أمرها سعيد بن المنذر لضبطها وإكمال البنيان فيها كما ذكر ابن عذاري المراكشي وأضاف أن الخليفة تجول في المدينة ولا حظ حصانتها وعلوها ودبر بنيان قصبته على أحسن ما دبره وأحكمه في غيرها<sup>(17)</sup>.

وفي سنة 317هـ/929م أخضع الخليفة مدينة (باجنة) «وندب فيها قوة وأكثف لها الجمع والعدة، وأمر بابتناء قصبية ينفردها فيها العامل عليها ويسكنها برجاله»<sup>(18)</sup>. أما مدينة «البيرة» فقد خربها باديس بن حبوس «وبنى بنقضها قصبية غرناطة وأسوارها»<sup>(19)</sup>، وفي تقسيم مدينة (ميورقة) الذي تم بعد الاستيلاء عليها سنة 1229م على يد «خايمي الأول» يذكر المؤرخ الأسباني (ليوبولدو تورس بالباس) في كتابه المدن الأسبانية الإسلامية «يقال بأنه كان في (المدينة ALMADAYNA) أو (القصبية ALCAZABA) أكثر من 178 مبنى. ونصف مساكن المدينة والتي خصصت للحاكم، منها 1492 مسكنا معمورا و494 مسكنا خاليا من السكان»<sup>(20)</sup>. يبدو أن كلمة القصبية انتقلت إلى اللغة الأسبانية بنفس النطق والكتابة والمعنى القصبية (ALCAZABA) ويضيف المؤرخ في حديثه عن المدن الأسبانية الإسلامية أن موقع مدينتي (مالقة) و(المرية) مع وجود التلال المجاورة للمرسى مكن من بناء القصبات القوية المحصنة<sup>(21)</sup>. ولاحظ الباحث المغربي الدكتور محمد حناوي أنه من خلال مضمون الإشارات السابقة في بناء القصبات في



السياسة الديمقراطية

وادي ورغة وقصبة النصراني شرق جبل زرهون، وامتدت القلاع والحصون طول الأطلس الكبير والمتوسط حتى تادلا وفازاز<sup>(23)</sup>. وقد عتد أبو بكر الصنهاجي المعروف بالبيدق (23 ثلاثا وعشرين) حصنا (قصبة) مرابطيا أولها (تاسغيموت) وآخرها (تازغدر) «بنوها في مواضع دارت بها الجبال من جميع الجهات لكي ينتصروا بها على الموحدين»<sup>(24)</sup> وكانت سياسة الموحدين تقوم على تهديم القلاع والتحصينات المراتبية، إلا أنهم سرعان ما غيروا سياستهم عندما بدأوا ينظمون الدولة، فشرعوا في بناء القلاع والحصون والمدن، كما أصلحوا التحصينات والأسوار لعدد من المدن الأخرى، وشيدوا مجموعة من القصبات في المغرب والأندلس كقصبة اشبيليا وقصبة مراكش. وسار على نهجهم السعديون والعلويون. ويرى الدكتور إبراهيم حركات أن «كل المدن والقرى الرئيسية والقصبات التي شادها السعديون تتركز في منطقة سوس والجهات المجاورة وقد بنيت في الغالب لأسباب دفاعية أو سياسية لوقوعها في المناطق التي يوجد بها أهم أنصار الدولة، وبعضها شيد لأغراض صناعية»<sup>(25)</sup>.

المدن اهتمام السلطات السياسية بقرطبة بتلك القصبات بل وجودها الفعلي فيها عبر عمالها وولاتها ورجالهم الذين يسكنون تلك القصبات. ويمكن القول إن القصبات لعبت كذلك أدوارا بشرية واقتصادية باعتبارها كانت مراكز هامة لتحصيل الضرائب من سكان الأرياض. ويظهر أن العصر الطائفي شهد بدوره إنشاء القصبات أو ترميم العديد منها وذلك في إطار ازدهار البنيات التحصينية المرتبطة بالتجزؤ السياسي والإقليمي الذي عرفه القرن الخامس الهجري...

وما بعض القصبات التي ما تزال قائمة إلى الآن إلا دليل على ذلك<sup>(22)</sup>.

### القصبات ودورها في المغرب

اهتم المراتبون والموحدون ببناء الحصون والقلاع والقصبات والأسوار حماية للأماكن التي كانوا يسيطرون نفوذهم عليها، ومن حصون المراتبين التي ظلت معروفة حتى اليوم حصن (تاسغيموت) الذي يشرف على جبال الأطلس الكبير على ناحية وريكا وحصن (أمركو) الذي يشرف على





محرابه نحو الشمال، وكان يحظى بتقدير كبير من طرف الملوك ويؤدون فيه صلاة الجمعة<sup>(27)</sup>.

ترقد القصبية على مرتفع صخري غير منتظم الشكل بالزاوية الجنوبية لمصب نهر أبي رقراق، محاطة بسور سواء على طول نهر أبي رقراق أم اتجاه البحر ونحو السهل البري، ولم يعد هناك من جهة الوادي سوى قطعة جدار قرب ما يسمى «بصقالية» طولها نيف وثلاثون مترا، وارتفاعها نحو ثمانية أمتار، وبجانبها ما يدعى بمستودع مولاي اليزيد نجل السلطان العلوي محمد بن عبد الله، والكل مقام فوق الصخر بجرجير منحوت، وينفذ الزائر إلى القصبية من ثلاثة أبواب أكبرها الباب الأثري المؤدي إلى سوق الغزل، وهو في منتهى الروعة يبلغ طوله 36 مترا وعرضه 16 مترا ويتراوح علوه بين 12 و13 مترا، وهو من المعالم الأثرية المهمة في الرباط. وقد تحولت إلى معشوقة لريشات عشرات الفنانين الذين ألهقتهم الغواية التي تمارسها وهي تنبئ في كل يوم بمحنة جديدة بجمالها المشرق الذي تزيده الأيام إشراقا ونضارة، بعد ما راكمت تفاصيل التاريخ على امتداد قرونه.

أما بالنسبة للعلويين فإن المصادر التاريخية المغربية تذكر أن السلطان اسماعيل العلوي قام ببناء (76) قصبية بمختلف جهات المغرب وجعل قسما هاما منها لحماية السواحل وتمكينها من وسائل الغارات الأجنبية عليها، وما زال العديد منها شاهدا على عظمتها وعبقريتها هذا السلطان وتحظى اليوم جميعها سواء المرابطية والموحدية والسعدية والعلوية بعناية فائقة من طرف مديرية الآثار بوزارة الثقافة المغربية، إضافة إلى الإقبال الكبير للسواح على زيارتها في كل الفصول.

لقد شكلت هذه القصبات جميعها ثلاثة أنواع، وتبدأ السلسلة الأولى من بني يزناسن إلى تادلا (الأطلس المتوسط) وسلسلة ثانية على طول طرق المملكة لحماية المراحل والنزلات والبريد والشرطة من مدينة تازة إلى مدينة وجدة (شرق المغرب) ومن مدينة مكناس إلى مدينة فاس، ومن فاس ومراكش إلى تافيلالت (جنوب المغرب) ومن مكناس إلى مراكش، ومن هذه إلى تارودانت (جنوب المغرب)، وسلسلة ثالثة قرب بعض المدن لإقامة العبيد حول مدينة مكناس مثلا، وقصبية (كناوة) لحماية مدينة سلا قرب الرباط، وقد تعززت مواصلات هذه الحاميات بجسور وقناطر<sup>(26)</sup>.

## أهم القصبات الشهيرة

### 1 - قصبية الوادية

بمدينة الرباط، بناها المرابطون عندما ثار المهدي بن تومرت على دولتهم وجعلوها حصنا ومعقلا يتحصنون به عندما يحدث حادث حصار حربي، وجعلوا لها منفذا سريريا إلى البحر، وعندما فتح عبد المؤمن الموحي مدينة سلا سنة 541 هـ، نزل بها وبني قصره بداخلها وألحق بها مسجدا هو اليوم أقدم جامع بمدينة الرباط، ويقوم في قمة القصبية وينحرف

### 3 - قصبة إير:

هي إحدى المحاريس البحرية الإسلامية، وموقعها شمال مدينة أسفي على لسان داخل في البحر لها بابان أحدهما للبحر وعليه برج كبير والآخر للبر وعليه برج كبير أيضا وبخارج هذا الباب مسجد عتيق يحتوي على عشرين سارية له باب بحري كتب عليه من داخل -فتح هذا الباب لجهة البحر منذ 1200 هـ- وله منار ومدرسة محتوية على عدة بيوت.

لا يعرف تاريخ تأسيس هذه القصبة إلا أنها كانت موجودة في القرن الثامن الهجري وتعرف عند البرتغاليين بـ(كاب إير)، وهي إحدى النقاط التي احتلها هؤلاء في القرن الخامس عشر الميلادي، وقد بنى بها ملك البرتغال آنذاك برجا عاليا سماه (سانتا كروت) الصليب المقدس، وجعله مركزا للجنود البرتغاليين الذين كانوا يذهبون إلى مدينة أسفي قصد الاستطلاع والانقضاض. وفي سنة 1517م توجه إليها الشريف أبو عبد الله محمد السعدي فشق البلاد حتى بلغ إليها وحاصرها فكان من حسن حظه أن انفجر برميل بارود بداخلها فانهدمت بسببها بعض الأسوار فاقتل نظام البرتغاليين واستسلموا أسارى له<sup>(30)</sup>.

### 4 - قصبة الوليدة:

وموقعها على شاطئ البحر (المحيط الأطلسي) قرب مدينة أسفي (جنوب المغرب) وهي مربعة الشكل على أطراف سورها المتلاشي أبراج، بناها الوليد بن زيدان السعدي (الدولة السعدية).

وقد وصف «أبو القاسم الزباني» في كتابه «الترجمان المغرب» وقال: «مرساها بأحسن المراسي ويشبه الصندوق، وكان هذا المرسى مفتوحا في عهد السعديين. وقد شملها الاحتلال البرتغالي، وكان يسكنها قوم من دكالة. وكان الذي يتولى إدارة أحكامها يعينه باشا مدينة مراكش. ويوجد



### 2 - قصبة مكناس:

يقول المرحوم محمد المنوني: «إن قصبة مكناس هي من بناء الموحدين، وقد طرأ عليها تخريب في فترة انتقال الحكم من الموحدين إلى المرينيين، وأن أحد المرينيين الأولين جدد بناءها. وكان هذا هو عمر بن أبي يحيى بن عبد الحق، أيام ولايته على مكناس»<sup>(28)</sup>.

ومع ازدهار المدينة والاستعاضة عنها بأخرى خارجية. فقام أبو يوسف المريني ببناء القصبة خارج المدينة في الجهة الشرقية، وكان الشروع في بنائها سنة 674 هـ فبنى قصرها وجامعها الذي يحمل الآن اسم جامع «عودة» كما أنشأ بها مدرسة الشهود وكانت تدعى مدرسة القاضي حيث كان يعطي بها الدروس القاضي أبو علي الونشريسي، كما بنى بها أبو الحسن المريني زاوية «المشاورين» وزاوية «الفرجة» وعدد من القناطر والمرافق. يقول عنها ابن الخطيب عند ذكر مدينة مكناس:

«ولقصبتها الأبهة والبهاء»<sup>(29)</sup>.

وباستثناء جامعها تعتبر الآن مندثرة، فقد صارت زاوية المشاورين فيما بعد اصطفا، وتعرف المدرسة المذكورة -اليوم- بالفيلائية.



قصبة المهديّة

الطبول، ويفصل بين المدخلين زقاق طويل يرجع بناؤه إلى عهد الموحدين حيث ظل قائما كذلك أيام السعديين ومسافته مائة وثمانون مترا تقريبا. وكان بجنوب القصبة بستان المسرة<sup>(33)</sup>.

#### 6 - قصبة المهديّة:

معلمة تاريخية شامخة، تطل على نهر سبو من جهة اليمين، وكانت النواة الأولى لنشأة مدينة القنيطرة في الغرب بعد عشر كيلومترات منها، وتطل على المحيط الأطلسي وشاطئ المهديّة من جهة اليسار. حصن من الحصون العسكرية الشمالية، وقاعدة لتجمع جنود الخليفة عبد المؤمن الموحدي، وورش لبناء السفن. وقد تعرضت القصبة للاحتلال البرتغالي والاسباني، واسترجعها السلطان العلوي اسماعيل سنة 1681م، وشيد بها قصرا فخما وعددا من المرافق لازالت قائمة إلى اليوم مثل دار المخزن الذي كان مقرا للقائد الحامية ومسجدا ومدرسة وحماما وفندقا واصطبلات ومخازن المؤونة، ووقع الاهتمام بالهندسة الدفاعية للقصبة، حيث أنشأ مواقع محصنة للمدافع في اتجاه البحر، كما أقيمت حامية عسكرية بالمهديّة لحماية القوافل التجارية المارة بالمنطقة من شمال البلاد إلى جنوبها. وتزايدت الأهمية

بقربها زاوية الفقيه الصالح الرحالة عبد السلام الغواص اليمني. وكان بكل من الزاوية والقصبة مدرسة ومسجد حازتا شهرة ونيع منهما عدة علماء وفقهاء، وتعرف اليوم بشاطئ الوليدية ويأمه المصطافون في فصل الصيف<sup>(34)</sup>.

#### 5 - قصبة مراکش:

ذكر ابن فضل الله العمري أن المنصور الموحدي بنى مدينة خاصة به وبجاشيته خارج مراکش وسماها تمراکشيت وكانت جنوب العاصمة، وكما يصفها طيراس في (المدن الملكية بالمغرب) فقد كانت أجمل مدينة عرفها المغرب في تاريخه. وكانت تحتوي زيادة على القصر الملكي على ترسانة وحدائق وثكنات للجيش وسائر المرافق. وظل مقرا ملكيا إلى أن بنى المنصور السعدي القصبة الشهيرة «تعتبر وحدها مدينة مستقلة، وهي تقع في جنوبي المدينة ومن أهم محتوياتها: قصر البديع مقر الخليفة المنصور، وهو يقع في الزاوية الشمالية الشرقية من القصبة، وملحقاته العديدة ثم حدائق الجميلة التي تحيط به شرقا وجنوبا، علاوة على مسجد القصر الواقع في الزاوية الشمالية الغربية من القصبة»<sup>(32)</sup>، وكان بها دار الديوانة، وهي دار كبيرة بها مخازن عظيمة يحل بها التجار مع بضائعهم عند الاستيراد والتصدير ويؤدون بها واجب الجمرک.

وقد عثر (هنري كولير) على تصميم كامل للقصبة السعدية بالاسكوريال (قرب مدريد) وهو في حالة جيدة، حيث يمثل جميع المباني الرئيسية بل وحتى المسافات بينها بواسطة المقياس البرتغالي، وقد وضعه برتغالي شاهد عيان سنة 993هـ/ 1584م، ويمتد سور القصبة شمالا نحو (ستمائة متر) وشرقا إلى خمسمائة وخمسين مترا، ومدخل القصبة الرئيسي هو «باب أكناو» الذي كان يسمى «باب السقيف» أو «باب القصر» ويطل على ساحة باب الرب الحالية، ويقابلها باب

التجارية لهذه القسبة ومينائها في عهد السلطان محمد بن عبد الله (1757-1790م) الذي نهج سياسة الانفتاح للاستفادة من التبادل التجاري مع أوروبا.

نشطت بها التجارة والصيد وقصدتها بعثات أوروبية، ونزلت بها القوات الفرنسية سنة 1911م إذ وقع اختيار الاستعمار الفرنسي على ميناء المهديّة للنفاذ عبر نهر سبو إلى مدينة فاس حيث كان النهر صالحاً للملاحة لنقل الجنود والعتاد والمؤنّة، واحتل القسبة وطرد سكانها، وتحولت إلى قاعدة عسكرية، وفي نونبر 1942م نزلت بها القوات الأمريكية في إطار عملية طورش لتلعب المهديّة دورها خلال الحرب العالميّة الثانیة وبمقتضى ظهير شريف صدر سنة 1916م اعتبرت موقعا تاريخيا<sup>(34)</sup>.

#### 7 - قسبة المحمدية :

أمر بتشييدها السلطان العلوي محمد بن عبد الله سنة 1769م، وهي على شكل مربع وتقدر مساحتها بخمسة هكتارات لتفادي هجومات بعض قراصنة البرتغال، وأمر ببناء مسجد بداخل القسبة وخزان للحبوب وبعض الدكاكين وحمام كان يعرف بحمام ربیعة الزناتية وبعض المنازل إضافة إلى ما يعرف (بالملاح) وهو مكان يقيم فيه اليهود، وبنایة (مقر السلطان) وأمامها إقامة أخرى تدعى دار الضیافة. والباب الرئيسي وهو المدخل والمخرج الوحيد للقسبة هناك بابان واحد على الشمال والآخر على اليمين يؤديان إلى برج المراقبة.

ومن مميزات المسجد والذي يعرف بالجامع الأبيض أن صومعته توجد فوق باب الرئيسي وهو من المساجد النادرة في العالم العربي والإسلامي<sup>(35)</sup>.

وكانت القسبة تتوفر على باب واحد رئيسي يغلق عند أذان صلاة المغرب

عرفت باسم (في يد الله - فضل الله) ومع مطلع القرن العشرين دخلها الفرنسيون فأطلقوا عليها اسم (فضالة). وفي يوم 25 يونيو 1960م وعلى إثر زيارة المغفور له جلالة الملك محمد الخامس لإعطاء انطلاقة الأشغال لتدشين معمل لتكرير البترول سامير أطلق عليها اسم جديد وهو مدينة (المحمدية) وهي اليوم مدينة كبيرة ومرفأ بحري وتجارى هام تحاذي مدينة الدار البيضاء العاصمة الاقتصادية للمغرب.

#### 8 - قسبة سلوان :

(قرب مدينة الناظور - شمال المغرب) وقد شرع في تشييدها عام 1089هـ بأمر من السلطان اسماعيل العلوي، وكان سبب تأسيسها هو الأجرام والنهب والتعسف الذي كان المواطنون يتعرضون له من طرف جيش الإسبان الذين يحتلون مدينة مليلية القريبة من مدينة الناظور.

وكان طولها وعرضها متساويين في كل منهما 150 قدما، وبابا واحدا عرضه 15 قدما، وطوله ثلاثة ونصف. وبني بداخلها منازل، ثلاثة في الجدار القبلي، وأربعة في الجدار الشمالي، وأربعة في الجدار الجنوبي. أما الجدار الغربي الذي تتوسطه الباب فقد جعلوا في القسم الموالي منه لمدينة مليلية (المحتلة) مربطا للخيل.

كما اشتملت القسبة على مسجد ومحل للضيوف، وقد أصبحت اليوم مدينة أهلة بالسكان يكاد يتصل بنيانها بمدينة الناظور<sup>(36)</sup>.

#### 9 - قسبة تطوان :

شمال المغرب، بنيت في عهد المرينيين سنة 685هـ. وكان الهدف من بنائها هو حصار مدينة سبتة (المحتلة من طرف الإسبان إلى اليوم) والاستيلاء عليها شأن طريقة بني مرين في حصار المدن الأخرى كالجزيرة الخضراء وتلمسان.





#### 10 - قصبة تادلة:

تأسست من طرف المرابطين على الضفة اليمنى لوادي أم الربيع وأتم تشييدها الهلاليون، كما عرفت ترميما على يد السلطان اسماعيل العلوي وابنه اللذين جعلتا منها مركزا دفاعيا مهما سنة 1687 م وبنى بها هذا الأخير الدور والمساجد والقنطرة الشهيرة المنسوبة خطأ إلى البرتغالي، وتعتبر هذه القصبة أعظم وأجمل قصبة من نوعها بالمغرب، فهي ذات هندسة عجيبة شيدت فوق الصخور العالية، وزودت بكل ما يحتاج إليه الجيش المرابط من مخازن وبيوت وأهراء وحماما ومنازلين (مسجدين) وأسوار عالية والدرج السرية والمخاني<sup>(38)</sup>، فقد كانت مركزا عسكريا بامتياز لحماية المنطقة والتدخل السريع في حل النزاعات بين القبائل، كما كانت صلة وصل بين الشرق والغرب وبين الشمال والمناطق الصحراوية عامة وبين فاس ومراكش خاصة في مختلف العلاقات الاقتصادية والعلمية والسياسية والعسكرية.

وقد تم تصنيفها ضمن المآثر التاريخية والعالم الأثري منذ 28 يناير 1916 م.

ويرى صاحب «عمدة الراوين في تاريخ تطاوين» أن «هذه القصبة ليست هي القصبة الجديدة، لأن هذه متأخرة جدا، وتلك قد خربت في الخراب الذي سيذكر، وليست أيضا هي القصبة الموجودة بسوق الحوت، لأن هذه أيضا متأخرة، إلى أن بناها المنظري»<sup>(37)</sup>.

وتحتل هذه القصبة الزاوية الشمالية الغربية للمدينة، الشيء الذي يمكن من مراقبة كل الممرات انطلاقا من المرقاب الذي يعلو أحد الأبراج، وقد بنيت كل المعالم الداخلية للقصبة خلال إعادة بناء المدينة، وهي تتكون من قلعة ومسجد جامع ودار وحمام صغير، وكانت تشكل في الماضي مركزا للسلطة الحاكمة وقاعدة عسكرية إضافة إلى مقر للسكنى بالنسبة لمؤسسيها.

وقد ظلت مدينة تطوان عامرة نحو قرن حتى أصبحت من المراكز الأولى للقرصنة بالمغرب، وفي سنة 803 هـ استولى عليها الاسبان فهجروا سكانها، وخرّبوا الغزاة، ثم جدد بناؤها على يد أبي الحسن النظري بعد نحو تسعين سنة، وتعتبر مدينة تطوان عاصمة المنطقة الشمالية عامرة بالسكان كثيرة العمران.





#### 11 - قصبة كناوة (غناوة):

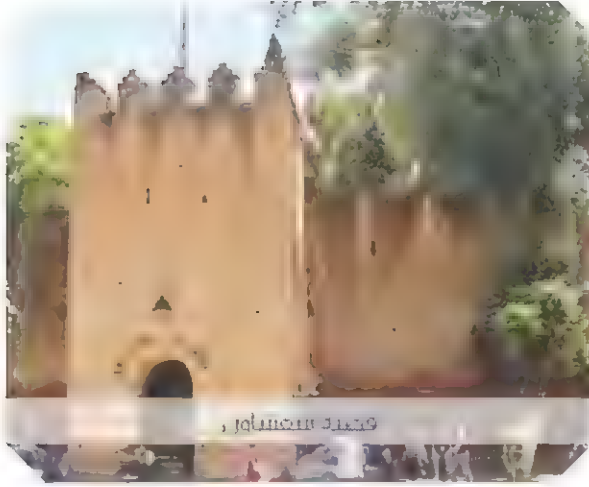
توجد بمدينة سلا قرب سيدي موسى . وقد بنيت في السادس من شعبان 1120 هـ / 1709 م، وترجع إلى عهد السلطان اسماعيل العلوي، وتعتبر الوحيدة التي توجد بالضفة الغربية لنهر أبي رقراق. وكانت تضم حامية عسكرية من جيش البخاري الذي ساهم في توحيد المغرب وتركيز السلطة العلوية بالبلاد . وكانت تضم أيضا مسجدا ودار القائد وحماما وفرنا ومسакن لعائلات الجيش . ويذكر العلامة محمد بن علي الدكالي في كتابه «الإتحاف الوجيز» تاريخ العدوتين» أن هذه «القصبة دامت عامرة بأهلها نحو الثلاثين سنة، إلى أن بويغ مولانا المستضيء بن مولانا اسماعيل عام 1151 هـ فعمد إليها عبد الحق فينش وخرها ولم يبق إلا سورها وجامعها فقط، وبني بأنقاضها برجين داخل سلا: أحدهما بباب سبتة، وآخر جدد به برج الدموع المجاور لسيدي الحاج أحمد بن عاشر، المعروف الآن ببرج القائد، وعليه كتابة في ألواح من حجر منجور تضمنت ذكر مولاي المستضيء والدعاء له . وكأنه (أي) عبد الحق إنما بنى هذا البرج باسمه خوفا من أن ينكر عليه هدم قصبة أبيه... ثم إن هذه القصبة دامت متخربة إلى زمان مولانا عبد الرحمن، فطلب

منه عامله على سلا أبو عمرو فينش تجديدها وتحصينها بالمدفع حماية لمدينة سلا» .

بقيت القصبة منسية ومهجورة إلى غاية وصول الماريشالي ليوطي الفرنسي إلى المغرب سنة 1912 م حيث حولها إلى نقطة عسكرية مهمة لانطلاق الجنود إلى سهل الغرب ومنتزها للقيادة الفرنسية، وتشكل اليوم فضاء سياحيا مهما .

#### 12 - قصبة بولعوان:

قصبة أثرية كبرى بنيت على ضفة أم الربيع في ارتفاع 109 متر، بناها الخليفة الموحد عبد المؤمن بن علي: «وكان فيها خمس مائة بيت من بيوتات الأشراف والأفاضل يحترفون بكسب الأنعام والفلاحة لخصوبة أرض دكالة ورغد عيشها... وبها كانت دار الأضياف يأكلون ويشربون على نفقة الجماعة»<sup>(39)</sup> . جدد بناءها السلطان اسماعيل العلوي فجعلها قاعدة عسكرية لحراسة دكالة، وكان لولده عبد الله دار بها نزل فيها لمدة سنة كاملة مطاردا لأخيه المستضيء، وهي على طراز القصصاني الأخرى حيث تضم أبراجا وتحصينات وجميع المرافق التي يحتاجها الجيش من مسجد ومخازن للمؤونة، لا تزال أسوارها بادية للعيان إلى الآن .



### 13 - قصبه دار السلطان بأسفي:

توحي أقدم الآثار التاريخية بأن هذه البناية كانت عبارة عن قصبته في عهد المرابطين، قبل أن يقوم الموحدون بتجديدها، ثم البرتغاليون الذين أحدثوا بها تغييرات جذرية وأضافوا إليها أبراجاً جديدة تعكس طابعهم المعماري وطرازهم في البناء والتشييد. «وهذه القصبه على شاطئ البحر مربعة الشكل على ريع منها برج وفي وسطها عدة دور وخزائن وهي أول ما بناه البرتغاليون»<sup>(40)</sup>. وفي القرن الثامن عشر عرفت مجموعة من الإضافات كتشييد دار ملوكية سميت (الباهية) كان ينزلها الأمراء والقواد وأصحاب السلطان وغيرهم من ذوي الحيازات، ومسجد صغير مجاور لها. والبناية حالياً تضم جزء منها المتحف الوطني للخزف إضافة إلى مصالح مندوبية الشؤون الثقافية بمدينة أسفي، وهي مصنفة في عداد الآثار المهمة بالمدينة، والتي تجلب إليها السياح من الداخل والخارج.

### 14 - قصبه طنجة:

من المآثر التاريخية التي ترتبط بحياة المدينة ومن أهم الوحدات العمرانية، بنيت في عهد السلطان إسماعيل العلوي، حيث أدرك عقب تحريرها من العدو أن المدينة في حاجة إلى أمرين اثنين لن تقوم لها قائمة بدونهما وهما: سور يحيط بها ويحميها من هجمات الأعداء ومسجد يحصنها من الداخل ويعيد للمدينة تاريخها المفقود، فأعاد بناءها وبنى مساجدها وعقد للقائد أبي الحسن علي بن عبد الله الريفي بذلك، فبنى القصبه كما بنى المسجد الأعظم بالمدينة، وأقام به الخطبة. أما القصبه فكانت مقر الحاكم وبيت المال، ومركز لاتخاذ القرارات العسكرية، وعرفت في عهد السلطان العلوي محمد بن عبد الله بناء دور الوكلاء وسفراء الدول الأجنبية وذلك سنة 1849 م. وتشكل اليوم جزءاً من المدينة العتيقة والتي تتباين مساحاتها

فيما بينها تبايناً كبيراً من حيث الشكل والطراز المعماري المغربي الأصيل التقليدي.

لقد تغيرت القصبه اليوم بوظائفها وخصائصها، واختفت معالمها العريقة، فقصر السلطان أصبح متحفاً للآثار منذ سنة 1923 م وبيت المال غداً قاعة عرض للفنون التشكيلية، والمشوار بازاراً، وثكنة المشاة مفتشية للآثار، واسطبل الحاكم وحدات سكنية، ولم يبق إلا المسجد ومئذنته المئنة الأضلاع وسور القصبه الذي يفتح على باقي أحياء المدينة بواسطة باب العصي وباب القصبه وعلى البحر من خلال باب البحر، حيث تعلو الأرض وتهبط وتتداخل الأزقة وتفتصب البوابات الحجرية القديمة<sup>(41)</sup>.

### 15 - قصبه شفشاون:

تقع مدينة شفشاون في أقصى الشمال الغربي للمملكة المغربية، وتبعد عن مدينة تطوان بستين كيلومتراً أسسها علي بن راشد العلمي سنة 876 هـ / 1471 م لتكون قلعة للمجاهدين الذين وجدوا في موقعها الاستراتيجي مكاناً حصيناً تتجمع فيه قوافلهم التي كانت تنطلق في اتجاه الثغور المغربية الشمالية للمقاومة ضد الاحتلال البرتغالي.



وبناياتها المهدمة مقصورتان تحتفظان بأمثلة زاخرة عن ذلك كمقصورة الخريم وصالة الاستقبال بزخرفتها وزليجها وصباغة سقوفها ونقوش أبوابها تشهد على روعة إبداع الصانع المغربي ودقته<sup>(40)</sup>.

#### 18 - قصبة عيسى بن عمر:

تنسب إلى القائد عيسى بن عمر المنحدر من الساقية الحمراء، حيث استقرجده بمنطقة النجارة التابعة لفخدة الثمرة، أحد مكونات قبيلة البحائرة أكبر قبائل عبدة، في القرن التاسع عشر، خلف أخيه، على كرسي السلاطة على عبدة بظهير 12 أبريل 1879م، فاكتمل ما يكفي من صفات الحكم الفردي والصلابة ومظاهر القوة والنفوذ، وكان يعيش بداخل قصبته مع أفراد أسرته وعائلته وخدامه من العبيد الذين كانوا يشكلون حراسا خاصا مكونا من قرابة مائتي فارس من أجود الفرسان المغاربة، وأربع مائة فارس يضمها اصطبل القصبية. وقد ظلت مركز اهتمام وتتبع وذكر العديد من الأجانب الذين زاروها وتعرفوا على المنطقة نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، ومن ذلك كانت توجي دائما بكثير من الفضول والغرائب للداخل إليها أو المار بجانبها. ومن الذين زاروها سنة 1902م الصحفي الفرنسي الشهير بكتابه الذي طبع سنة 1904م بعنوان (مغرب اليوم) وقد وصفها قائلا: «هي كتلة

يقول الشريف الريسوني في مخطوطه عن تاريخ شفشاون أن مؤسس المدينة قد اختط حومة (حي) السويقة لا غير وأعلاها دار المخزن المعروفة (بالقصبية) على شكل الهيئة المخزنية من المشوار والسجن والمسجد ودار السكنى وثكنات الجيش وأروية الخيل والدواب وبرج شاهق وأحاط بالجميع سوراً مارة معه طريق الحراسة كيفما دارت القصبية (دار المخزن) دارت معها الطريق المتصلة بالحائط مع كواء على دور الحائط بقصد الضرب منها على مريد الهجوم، وبني خارج دار المخزن (القصبية) دارين كبيرتين إحداهما لقاضي، وكاتبه، الفقيه علي بن ميمون وهي لجهة الغرب، وجعل لها طريقاً خفياً تصلها بدار المخزن والأخرى لجهة الشرق لوزيره ومستشاره الفقيه علي ابن عسكر<sup>(42)</sup>.

والقصبية ما زالت قائمة إلى اليوم تطل على ساحة المدينة المعروفة (بوطاء الحمام) ويوجد بداخلها جناح خصص لمتحف المدينة ويقربه حدائق متنوعة الأشكال ومسبح صغير. وفي الطرف الآخر منها جهة الشرق تحول إلى فضاء مفتوح تقام فيه سهرات الطرب الأندلسي والسماع والأمداح ومعارض موسمية. والقصبية اليوم هي من المعالم الأثرية المهمة التي يتوارد عليها يوميا مئات السواح من الداخل والخارج.

#### 17 - قصبة تلوات:

تقع في قلب بلاد (كلاوة) على ضفة وادي إيمان على بعد حوالي سبعين كيلومتر من مدينة ورزازات في اتجاه مراكش، كانت مقراً رسمياً للتهامي الكلاوي ولأسرة الكلاوية منذ أواخر القرن التاسع عشر، وهي عبارة عن مجموعة عجيبة من البنايات الأخاذة، حيث توجد الدار الكبيرة المبنية على النمط الحضري، محاطة بأسوار عالية محفوفة أعاليها بفتحات مسننة ومحصنة بأبراج مربعة، ولا تزال بين أنقاض أغلب مرافقها

عظيمة ترى من بعيد كبير، وتتكون من مجموع من البنايات المربعة الضخمة بعدة طبقات دون نوافذ خارجية، تحيط بها أسوار مشيدة من التراب المدكوك ذات أبراج عالية وأبواب عديدة في كل جانب. وتضم القسبة بالإضافة إلى المنازل عددا من الاصطبلات بمختلف أنواع الدواب لاسيما الخيول العربية العتاق، بينما تنتشر في الخارج دور قبيلة ثمرة وأكواخها على مد البصر. ويتصاعد في أوقات الصلاة الأذان من نقطة لا ترى، ويسمع همس رتيب لكتاب قرآني. أما حاشية القائد فتتكون من مائة وخمسين مشاوري، وعدد من الفقهاء والكتاب، وقائدين شرعيين ومضحك خاص»<sup>(44)</sup>.

والقسبة اليوم أحد أهم الآثار المعمارية المعاصرة لمنطقة عبدة، بكل حمولتها الجمالية وتنوع وغنى المدارس الهندسية التي تتشكل منها خاصة المرجعية البرتغالية والإسلامية في الأبواب وبأطراف وزوايا الأسوار أو المرجعية الموحدية المعتمدة في إعلاء السور ونوعية وطبيعة الحجارة غير المنجورة المعتمدة فيه، هذا إلى جانب غزارة أشكال التزيين الداخلي من السقوف الجبلية الملونة والمزخرفة إلى الجبس الملون والحجر الأصفر المنجور<sup>(45)</sup>.

## 19 - قسبة أبي الجنود والقسبة الموحدية وقسبة تامدرت وقسبة الخميس بفاس:

وكل منها يقع في منطقة استراتيجية تحفظ وتحرس بابا خاصا بها.

فإذا كانت القسبتان الأوليتان تحرس باب المحروق والمنطقة المجاورة له فقد كانت قسبة تامدرت التي هي من بناء السعديين تحرس باب الفتوح وباب الخوخة ثم الباب الحمراء. وقد شيدت قسبة تامدرت عام 1549 في عهد محمد الشيخ أي بعد دخوله الدخول الأول.

وإذا كانت قسبة تامدرت من بناء السعديين، فإن قسبة أبي الجنود مرينية قديمة حيث أن

المرينيين استقروا بها قبل انتقالهم إلى المدينة البيضاء. وتامدرت ربما هو لفظ أصله المدي أي المكان الذي يذرى به الحب، وكان أهل فاس في العصور المتقدمة ينقلون حصائدهم إلى ذلك المكان فيذرونها به ويطمرونها داخل السور خوفا عليها من اللصوص، أما في العهد السعودي فقد بنيت بهذا المكان أي على يسار الخارج من باب الفتوح في الزاوية التي ينحرف فيها سور المدينة من الجنوب الشرقي إلى الشمال قسبة عسكرية واليوم هي قسلة للقوات المساعدة<sup>(46)</sup>.

ويرى المرحوم محمد المنوفي أن قسبة الخميس المعروفة بقسبة (شراكة) هي مرينية البناء، ويدل على ذلك قطعة كبيرة من سورها التي لا تختلف عن هيئة السور المحيط بالقصر الميري بما في ذلك الشرفات والأبراج المقوية، وقد صار الجانب الشرقي منها مركزا لمستشفى ابن الخطيب كما صار الجانب الغربي مركزا لثانوية القرويين.

أما السلطان العلوي الرشيد بن الشريف فقد أعاد بناء بعض السور الساقط جهة معهد الشراكة وباب الساكمة وكانت ثكنة عسكرية في عهد السعديين، وكان صاحب القسبة في عهد بني مرين يسمى (المشرف) بشرف على السلطة المحلية وهو الواسطة بينها وبين السلطة العليا<sup>(47)</sup>.

أما الباحث محمد مزين فقد وضع أن قسبة أبي الجنود هي في الحقيقة قسبتان بجوار الطالعة التي تقع إلى شمال الطالعة، وهي القسبة الموحدية ولها بابان: الباب المحروق وباب الوادي، ثم هناك قسبة ثانية استعملها الميريون وتقع إلى جنوب القسبة الأولى قرب الطالعة أيضا ولا زال برج من أبراجها ماثل إلى يومنا هذا قرب المسجد الذي بني قرب (جبان السبيل)<sup>(48)</sup>.





## 22 - قصة آيت سعيد:

تقع بدوار أولاد سعيد بواحة سكورة وتشكل واحدة من القصبات الجميلة، يزيد عمرها على القرنين، بني أسسها بالطوب وأبرجها لا تخضع لهندسة متوازنة بينها، إذ تجد أن عرض هذا البرج لا يتساوى مع عرض البرج الآخر، مع العلم أن علو كل برج في قصبات سكورة ينتهي بالضيق في الأعلى. غير أن قصبة آيت سعيد حادت عن هذا الأسلوب لتجد أن بعض الأبراج بنفس المقاس من الأسفل إلى الأعلى. وفي أخرى تعرف بعضا من الضيق ولكن دون فرق شاسع. مزخرفة بنقوش مشككة من الطوب مع فتحات صغيرة تسمح بالإطلالة المخفية. ورغم أن وادها لا يقطنونها حاليا إلا أنهم بنوا بشكل حديث إلى جوارها، وهو ما يضمن حراستها، إنها تحفة معمارية جميلة تنم عن ذوق عال لمن برعوا في بنائها<sup>(51)</sup>.

## 23 - قصة أمريدل:

تطل على شعبة وادي الحجاج بواحة سكورة تم بناؤها خلال القرن السابع عشر الميلادي من طرف السي محمد السكوري الناصري، تتميز بأبرجها المزخرفة بالطوب والمبنية من الطين والقش المحلي،

وقد بني باب بوجلود الحائي (أبي الجنود) وفتح سنة 1331هـ/1913م. أما باب بوجلود الأصلي فهو الباب الصغير الواقع على يمين الخارج من الباب الكبير الحديث وفيه اليوم مركز الشرطة، وهو من أشهر أبواب مدينة فاس على الإطلاق، وهناك مجموعة من المآثر مصنفة لقيمتها ولا أهميتها، ومنها أساسا أسوار وأبراج وأبواب وقصبة الشراردة. وقصبة الفلاليين، وباب بوجلود، وفندق النجارين والسور العام بفاس ودار البطحاء وقنطرة وادي النجاة وغيرها من المعالم.

## 20 - قصة زاوية مولاي عبد الملك:

مؤسسها مولاي عبد الملك، أول من واجه المستعمر الفرنسي سنة 1919م، وهي من أجمل القصبات التي تثير انتباه الزائر لقلعة مكونة، وهو ما بالمنطقة آيت يحيى، تتميز بتصميمها المعماري المخالف للمعمار ذي الأبراج المعروفة في هذه المنطقة. فهي قصبة تمتد عاليا في الفضاء، إذ تضم أزيد من خمسة طوابق. تتميز مرافقها بالرياضات التي تتخللها الحدائق والجنان، إضافة إلى كونها كانت مركز إشعاع ديني وتعليمي، وشهدت الكثير من الأحداث. يشكل سقفها لوحة آية في الجمال بالنقش على الجبس والفسيفساء والزخرفة الأندلسية المتميزة بإبداعات الجنوب المغربي الأصيل<sup>(49)</sup>.

## 21 - قصة آيت عائشة:

قصبة أمازيغية معروفة (بتغرمت نايت عائشة) واحدة من أجمل القصبات في منطقة (بوتغران) بأعالي جبال قلعة مكونة. قصبة تعلوها أبراج أربعة تمتد في العلو، مزخرفة بما يسمى (النقش على الطوب) وهي في منحدر حافة جبل بوتغران يزيد عمرها على ثلاثة قرون ولكنها ما زالت تزخر بالحياة أبا عن جد يتوارثونها ويقتنونها. يمتزج جمالها المعماري بالفضاء الطبيعي الخلاب ليشكل لوحة آية في الجمال<sup>(50)</sup>.





قصة آيت بن حدو

#### 25 - قصة تيفولتوت :

على بعد ثماني كيلومترات غرب مدينة ورزازات جنوب المغرب، تطل هذه القصة من أعلى ربوة صخرية على الوادي وواحة نخيل، كانت في الأصل ملكية لخصم قائد ورزازات، قبل أن تتحول إلى إقامة للباشا الكلاوي. وقد وجد المخرجون السينمائيون فيها محطة نموذجية لتصوير بعض الأفلام.

#### 26 - قصة آيت بن حدو :

تقع بدائرة أمرزكان على بعد (30) كيلومتر من مدينة ورزازات، ويؤكد بعض علماء الآثار أنها بنيت لأول مرة في عهد دولة المرابطين في القرن الحادي عشر الميلادي حيث كان يسكنها أمغار بن حدو، كان سكانها من الأمازيغ إلى جانب الحراطين (العبيد) واليهود. تبلغ مساحة القصة الإجمالية حوالي 1300 متر مربع، ويطل على وادي أونيللا، حيث يجري نهر صغير يعرف بالواد المالح. يتوسطها مسجد بمرفق من غرفتين وقاعة للصلاة وملحقة لطلبة القرآن الكريم، وبئروساحة عمومية تخصص للحفلات والرقصات التقليدية، ومخازن ومرفق أخرى مربها السلطان الحسن الأول

يعتبرها المختصون في مجال المعمار بمنطقة درعة أجمل قصة بواحة سكورة على الإطلاق. وكانت في عهد الاستعمار الفرنسي مقرا لتجمع المقاومين والوطنيين ومكانا لإخفاء الأسلحة والذخيرة. صورتها لا تخلوا منها كتيبات السياحة ولا بعض المجلات التي تتحدث عن الجنوب المغربي كما ترتبط صورتها بورقة (الخمسین درهما)، لها جمالياتها الخاصة رغم محاولات القيام بصيانتها من طرف وراثتها من أبناء الناصري إلا أنه من الضروري الاهتمام بها كتراث معماري متميز بالجنوب المغربي الذي يعرف إقبالا كبيرا من طرف السواح الأجانب<sup>(52)</sup>.

#### 24 - قصة موحداش :

واحدة من القصبات التي شيدها الباشا الكلاوي العميل السابق للاستعمار الفرنسي، وهي تحمل اسم أحد خلفائه. تعلو الهضبة وتطل على الشريط الأخضر لواحة آيت سدرات النجل، أبراجها تمتد في الفضاء، وتقف جدرانها شامخة لتشكل تحفة رائعة أبدعتها أيادي الصانع المغربي. يقف الزائر مشدوها أمام قصة موحداش يتأمل أبراجها ويكتشف سحر بهاها، ما زالت صامدة تواجه عوادي الزمن<sup>(53)</sup>.

خلال حركته الأولى سنة 1893م في طريقه إلى مراكش عبر تلوات. أصبحت في ملك عائلة الكلاوي بعدم متصاهر أفرادها مع سكان القصبنة.

صنفتها اليونسكو ضمن التراث العالمي منذ سنة 1987م نظرا للقيمة العمرانية والتاريخية لهذه المعلمة. تشهد زيارات مكثفة لأفواج السياح الأجانب القاصدين مدينة ورزازات<sup>(54)</sup>.

## 27 - قصبنة السمارة:

وتوجد بمدينة السمارة بالصحراء المغربية، بناها الشيخ ماء العينين سنة 1899م، واختار لها مكانا استراتيجيا هاما، فهي بعيدة عن الساحل، وشكلت مركزا عسكريا هاما بالنسبة للمجاهدين الصحراويين. وكانت تتكون من عدة بنايات بلغ عددها ثمان عشرة بناية، محاطة بسور متوسط الارتفاع. والبناء الرئيسي بها هو مكان سكنى الشيخ ماء العينين، ويضم عدة قاعات مخصصة لاستقبال الضيوف، ومكان للخدم ومستودع لخزن المواد الغذائية وقاعات مخصصة للحريم ومسجد، وأسواق لتزويد القبائل بكل ما يحتاجون إليه من مواد غذائية، وصهريج ضخمة لتخزين المياه وتجميعها، ومحطة لاستراحة أصحاب القوافل التجارية، بالإضافة إلى سجن كبير أسفل القصبنة، التي كان لها خمسة أبواب تؤدي كلها إلى الداخل وهي:

\* باب لحجب: وتوجد بالجنوب مخصصة لدخول الجمال المحملة بالسلع.

\* باب الشرق: توجد بالشرق.

\* باب الساحل: توجد بالغرب.

\* باب الشمال: توجد بالشمال مخصصة لاستقبال الضيوف.

\* باب بالشمال الشرقي: مخصصة لدخول المصلين إلى المسجد.

وقد تعرضت القصبنة لقصف الطائرات الحربية والمدفعية الفرنسية كرد فعل عنيف ضد أتباع الشيخ ماء العينين الذين قاموا بسلسلة من الهجمات ضد المراكز الفرنسية بمنطقة أدرار سنة 1913م. وتم إنقاذ الباب الرئيسي الضخم للقصبنة وما يزال يحتفظ بروقه، ويوجد الآن ضمن محتويات المتحف الذي أقيم داخل زاوية الشيخ ماء العينين<sup>(55)</sup>.

ولا تكاد تخلو أي مدينة مغربية عتيقة سواء أكانت كبيرة أو متوسطة أو صغيرة من قصبنة أو أكثر كجنس معماري مغربي أصيل تتميز بخصائص جمالية منها ما هو قائم يصارع عوادي الزمان ومنها ما أهمل ودخل عالم التهميش والنسيان، ومنها ما اندثر ولم يعد يظهر منه إلا الأطلال البادية كظاھر الوشم على اليد. والأمل في الجهات المسؤولة وطنيا ومحليا أن تعيد الاعتبار لهذا التراث الثقافي والمعماري لتستمر حلقات الأخذ والعطاء وبناء الحضارات والثقافات.

- وقد ذكر المرحوم الصديق بن العربي في كتابه «المغرب» العديد من أسماء هذه القصبات المنتشرة في جهات المغرب، كما أورد الباحث الأستاذ عبد العزيز بن عبد الله في موسوعته المغربية أسماء بعض هذه القصبات نذكرها هنا تيمنا للفائدة:

\* قصبنة أكادير بناها أبو عبد الله الشيخ السعدي سنة 947هـ<sup>(56)</sup>.

\* قصبنة أكوراي يرجع عهدها إلى العصر الاسماعيلي، تقع على بعد ثلاثين كيلومتر من مدينة مكناس<sup>(57)</sup>.

\* قصبنة إيدني تقع في الطريق الرابط بين مراكش وترواننت<sup>(58)</sup>.

\* قصبنة الحماميين أزرو وخنيفرة وهي من العصر الاسماعيلي<sup>(59)</sup>.



- قصبته بنقاسم النكادي أحد أبطال المقاومة بتافيلالت، تقع على مقربة من الريصاني<sup>(60)</sup>.
- قصبته بنقاسم النكادي أحد أبطال المقاومة بتافيلالت، تقع على مقربة من الريصاني<sup>(60)</sup>.
- قصبته العرائش، جدد بناءها السلطان اسماعيل العلوي بعدما حررها من الاحتلال الاسباني سنة 1101 هـ<sup>(61)</sup>.
- قصبته الشماعية بين مراكش وآسفي، كان يتعلم فيها الأمراء العلويون فنون الرماية وركوب الخيل<sup>(62)</sup>.
- قصبته الوليدية على شاطئ المحيط الأطلسي بين الجديدة وآسفي بنيت في عهد الوليد بن زيدان السعدي سنة 1044 هـ<sup>(63)</sup>.
- قصبته القائد برشيد التي بنيت في أواخر القرن التاسع عشر تهدمت خلال حركة المقاومة في أوائل القرن العشرين، تقع جنوب الدار البيضاء وهي مدينة برشيد اليوم<sup>(64)</sup>.
- قصبته بن الكوش وهي مدينة بني ملال اليوم التي يرجع تاريخ بنائها إلى عهد السلطان سليمان العلوي<sup>(65)</sup>.
- قصبته بوفكران جنوب مكناس في الطريق المؤدية إلى الحاجب من بناء العلويين<sup>(66)</sup>.
- قصبته بتحنوت في طريق أسفي قرب مولاي ابراهيم<sup>(67)</sup>.
- قصبته بتلوين بناحية سوس، وهي قصبته تاريخية متهدمة تقع على بعد مائة كيلومتر من تارودانت.
- قصبته بتجارة حديثة البناء، قرب مدينة الرباط.
- قصبته القائد الكلوي بتمنار بين الصويرة وأكادير.
- قصبته كبيرة قرب تمصلوحت بناحية مراكش، شبيهة بقصبات الأطلس<sup>(71)</sup>.
- قصبته تاريخية بدمنات<sup>(72)</sup>.
- قصبته طلعة يعقوب في الطريق بين مراكش وتارودانت عبر الأطلس الكبير، وتوجد على مقربة منها أطلال مدينة تينمل الموحدية<sup>(73)</sup>.
- قصبته مرشوش بين بنسليمان والرماني<sup>(74)</sup>.
- قصبته بعين اللوح، قرب أزرو وهي من العهد الاسماعيلي<sup>(75)</sup>.
- قصبته من العصر الاسماعيلي بعيون سيدي ملول بين مدينتي وجدة وتازة<sup>(76)</sup>.

\* قصبّة مولاي اسماعيل قرب مدينة مليية المحتلة وهي اليوم (فرخانة) (77).

\* قصبّة الصخيرات وقصبّة بوزنيقة من بناء السلطان عبدالرحمن العلوي لتأمين الطرق (78).

\* قصبّة العيون بنيت عام 1090هـ، من طرف السلطان اسماعيل العلوي، بين مدينة وجدة وتاوريرت (79).

\* قصبّة النوار بفاس، بناها محمد الناصر الموحي عام 600هـ (80).

\* قصبّة تاوريرت وهي من القصبّات المحصنة التي شكلت نواة تاريخية للمجموعة السكنية بمدينة وارزازات، وتعتبر اليوم مكانا مهما يجتذب السياح إليه (81).

يضاف إلى ذلك العديد من القصبّات في جهة تافيلالت والتي قام السلاطين العلويون بتشييدها في هذه المنطقة لإيواء بعض أبناء العائلة الشريفة واستقرارهم بالمنطقة وذلك منذ عهد السلطان اسماعيل إلى عصر السلطان عبد الرحمن بن هشام نذكر منها: قصبّة مولاي المامون، وقصبّة مولاي أحمد الذهبي، وقصبّة مولاي المستعين، وقصبّة المولى المكتفي والقصبّة الاسماعيلية وقصبّة مولاي الشيخ وقصبّة أولاد يوسف وقصبّة عمارة، وقصبّة أولاد عائشة وغيرها من القصبّات المنتشرة في المنطقة.

ويحتوي حوض درعة بمفرده على ما يقارب من ثلاثمائة قصبّة من بين ألف قصبّة تم إحصاؤها بالمغرب، ونصف هذا العدد تقريبا مهدد بالانقراض، ويمكن اعتبار ما بين (160 و 170) قصبّة هي التي في حالة جيدة إلا أنها تحظى كلها بأهمية الزوار. وفضلا عن ذلك، فالنشاط السياحي قد ساعد على إعطاء سمعة عالمية للتراث المعماري لهذه القصبّات من خلال الخرائط والصور والتصوير السينمائي.

لقد كانت هذه القصبّات منذ عصور إحدى معالم الاستقرار السكاني بالمنطقة. ويذكر مارمول كاريخال في كتابه (افريقيا) أن السعديين كانوا يمارسون الحكم على واحات وادي درعة انطلاقا من مجموعة من القصبّات المحصنة كقصبّة (تامنوالت) بمزجيطة، وقصبّة (المخزن)، وقصبّة (أفرا) بواحة (تينزولين) وقصبّة (تامكروت) بفزواطة، وقصبّة (تاكمدارت) وقصبّة (تركالة) بالمحاميد وغيرها من القصبّات المنتشرة على طول واحات درعة (82). وكان سلاطين الدولة السعدية وعما لهم بدرعة يحرصون على شحن هذه القصبّات بالحاميات العسكرية لحماية سكانها من هجومات القبائل الصحراوية. وقد لعبت دورا مهما في تاريخ المغرب.

## 28 - قصبّات الجنوب:

يقصد عادة بقصبّات الجنوب القصور المشيدة في أماكن عالية كالتلال المجاورة لمجاري المياه، ويقصد بها أيضا المساكن الحصينة التي بنيت في المناطق القريبة من الصحراء. إلا أن الاستعمال الشائع قد وسع من مفهوم (القصبّات) وصارت هذه التسمية تطلق على غالبية الهندسة المعمارية في جنوب المغرب والتي تندرج تحتها كل البنايات التي يتواجد فيها عنصر من عناصر التحصين: قري أو مجموعة من المنازل المسورة.

ففي الأطلس نجد ما يسمى بتغمّرت أي الدار المحصنة وهي دار مربعة تقوم في أركانها الأربعة أبراج وفي سورها مدخل واحد يتصل بغرفة تحاذيها ثلاث غرف أخرى في باقي الواجهات الداخلية. ويوجد عند البربر أيضا ما يسمى بالمخازن المحصنة أي إيغرم وهي عبارة عن أجنحة منفصلة تفتح في ساحة داخلية وتقوم البناية كلها على شاق في نقطة استراتيجية لذلك تستخدم للمؤن وكقلعة يلجأ إليها الناس عند الخطر. وأكبر منها دار أو قصر كبار القواد في الأطلسين الأكبر

إن هذه الخصائص والمميزات تبرهن على سيادة الأصالته في هذه الهندسة وعلى قيم تاريخية وفنية أيضا. وقد أشار المهندس البريطاني الشهير السير باسل سبنس الذي صمم كاتدرائية كوفنتري الجديدة وأشرف على تشييدها، وذلك بعد أن اطلع على هذه البنايات إلى أنه يوجد في هندسي قديم يمثل هذا التصميم المدهش، فهي في نظره متقدمة عن هندسة المدن التي نعرفها في أيامنا هذه، بأشكالها وطراز ساحاتها، وانحناءاتها المستطيلة الجميلة غير المنظورة<sup>(84)</sup>.

فالتناسق والتناغم الذي يمثل أجزاء هذه القصبات وصفاء المقومات التي تركز عليها، والدقة المحكمة في بناء أبراج الزاوية وجمال المنظر الذي يحيط بها تجعل من الهندسة التقليدية القديمة فنا يفرض نفسه ويوحى بالإعجاب.

والأوسط، وتقام في الغالب على ضفة نهر أو هوة أو على قمة جبل وتحتوي على سكنى القائد ودور الخدم ومستودعات التموين، والساحات والحدائق والأصطبلات، والكل محاط بسور تعلوه حصون وقلاع تشرف على المدشر أو القرية الصغيرة المحاذية. وكلها تقدم ميزات مشتركة تثير الإعجاب: تكامل في الوسط الطبيعي، وتلاءم مع المتطلبات المادية والاجتماعية للتعاونيات التي تشيدها، وانسجام في التناسب، وهي معان من الوقار، وفعالية الديكور.

وتمثل الهندسة المعمارية لهذه القصبات العتيقة مميزات وخصائص معروفة عن الفن المعماري التقليدي حيث البناء بالتراب المدكوك على شكل قوالب مستطيلة الشكل في تداخل أفقي وعمودي في حين تركز على الجدار يذهب طولها أو عرضها في عرض الجدار ولا يبدو منها إلا الطرف الأصغر للقوالب العمودية<sup>(83)</sup>.

## الهوامش

- دعوة الحق، عدد: مارس 1988 م. ص: 111.
- 8 - أنظر الموسوعة المغربية للأعلام البشرية والحضارية، الجزء الرابع، 1981 م ص: 225.
- 9 - أنظر كتاب (المغرب) ص: 60 الطبعة الثانية 1956 م الرباط.
- 10 - مرجع سابق، ص: 38.
- 11 - الجزء الأول، ص: 676-677، دار صادر دون تاريخ.
- 12 - أنظر مجلة دعوة الحق، عدد: نوفمبر 1964 م ص: 48. (قصة الرباط في مراحل التاريخ).
- 13 - مرجع سابق، ص: 12.
- 14 - أنظر مجلة (الثقافة المغربية) عدد: 7/1972 م ص: 35.
- 15 - نقلا عن كتاب (النظام العسكري بالأندلس في عصري الخلافة والطوائف) للدكتور محمد حناوي. ص: 217، دار أبي رقرق، الرباط- 2003 م.

- أنظر الموسوعة العربية الميسرة، الجزء الثاني، ص: 1392.
- 2 - صبح الأعشى، الجزء الخامس. ص: 103.
- 3 - الموسوعة المغربية للأعلام البشرية والحضارية، (معلمة الصحراء) (ملحق 1) ص: 166-167.
- 4 - الاستقصا للناصر، الجزء الرابع، ص: 29.
- دار الكتاب، الدار البيضاء 1954 م.
- 5 - أنظر بحث مصطفى أعشى عن نماذج من الفن المعماري الموحد بالمغرب، مطبوعات وزارة الدولة المكلفة بالشؤون الإسلامية، بدون تاريخ ص: 44.
- 6 - الاستقصا، مرجع سابق، الجزء الثاني ص: 27 و 28.
- 7 - ذكرها عبد العزيز بن عبد الله نقلا عن الاستقصا، الجزء الرابع، ص: 32 أنظر مجلة





## المعارف والتقنيات التقليدية في زراعة النخلة بمنطقة مروى شمال السودان

د. أسعد عبد الرحمن عوض الله - كاتب من السودان

ترتبط النخلة في منطقة مروى شمال السودان بكل مناحي الحياة، ابتداءً من زراعتها مروراً بنموها وحصد ثمارها وصولاً إلى الاستخدامات المختلفة لها ومنتجاتها. سيما وأن مجتمع مروى وفقاً لنشاطه الاقتصادي العام، مجتمع زراعي - رعوي. يعتمد بشكل رئيسي على زراعة أشجار النخيل التي لها الأثر الكبير في تشكيل المعارف والتقنيات التقليدية بصورة خاصة والموروث الثقافي بشكل عام.



الصورة رقم(2): قام المزارع بقطع رأس الإباء من أعلى.  
ويقطع في الحرة الأسفل من الإباء لعمل الفتحة الحاسبة  
بحجم السله.

للنخلة الأم، وهي ما تعارف عليها بالشُّتُول. وتنمو هذه الفسائل في ساق النخلة من أعلى، أو أسفل الساق، أو بجانب ساق النخلة على الأرض. وفي المنطقة الشمالية تسمى في اللغة الشعبية (بَنَات النُّخْلَة)، يقول الرَّاوي حمدنا الله فضل الله: «النُّخْلَة بَتْلَدُ بَنَاتٌ»<sup>(1)</sup>، ويشبه الرَّاوي النخلة بالأم التي تلد بنتاً، وما يهمنا هنا كيف يتم التعامل مع هذه البنت، أي الفسيلة، وما هي التقنيات والمعارف التقليدية التي تستخدم، حتى يتم فصلها من النخلة الأم، وغرسها في مكان آخر؛ لتصبح بعد ذلك نخلة قائمة بذاتها، وتسمى هذه العملية في المنطقة بعملية التَّصْفِيح.

تبدأ عملية التَّصْفِيح بنظافة الشُّتْلَة في أسفلها من اللِّيف (الاشميق)، ومن الجُذُور الزائدة والجافة (العروق)، ومن الشُّوك، ويتم قطع الجريد الزائد، وتخفيف الجريد حول قلب الشُّتْلَة بقطعه من رأسه، باستخدام أداة المنجل، ثم يتم جمع الجريد وربطه بسعفة من سعف الجريد المقطوع، بحيث يتم تغطية قلب الشُّتْلَة، انظر الصورة رقم(1).

المعارف والتقنيات التقليدية هي نظم وطرق وممارسات مكتسبة تختص برؤية مجموعة محدّدة من البشري في سياق بيئي ومجتمعي محدّد المعالم من حولهم، تطوّرت هذه المعارف إلى مهارات عبر الزمن وتعاقب الأجيال عن طريق الملاحظة والتجربة والمحاكاة والممارسة بواسطة أفراد تلك المجموعة في تفاعلها مع البيئة الطبيعية. وتشير إلى الخبرات المتراكمة التي اكتسبها أفراد هذا المجتمع المحدّد نتيجة ذلك التفاعل.

تعتبر زراعة النخيل أهم نشاط بشري في بيئة منطقة مروي بشمال السودان. وتعتمد بصورة أساسية على المعارف والتقنيات التقليدية، والمقصود بها هنا مجموعة الطرق والأساليب والمهارات والتقنيات المحلية التي يستخدمها أفراد المجتمع لزراعة النخيل لإنتاج التمور، وترتبط هذه المعارف ارتباطاً مباشراً بالظروف الجغرافية وبالمناخ، فالأحوال المناخية وتعاقب الفصول هي التي تحدد نوعية ممارسة المعارف والتقنيات بالمنطقة؛ وذلك لأنها مرتبطة بزراعة شجرة النخيل، ويقدم الكاتب في هذا المقال وصفاً للمعارف والتقنيات التقليدية المستخدمة في زراعة النخلة التي تتم أولاً بتحضير الفسائل أي الشُّتُول، التي تعرف في المنطقة بـ (التَّصْفِيح)؛ تمهيداً لغرسها، وشرح مراحل عملية الغرس التي تعرف بـ (الشُّتْل)، ثم عملية التلقيح التي تعرف بـ (القفورة)، ومراحل نمو التمر، ثم الحصاد الذي يعرف بـ (حش التمر)، وكذلك المعارف والتقنيات المرتبطة بطريقة تخزين محصول التمور.

### التَّصْفِيح:

التَّصْفِيح هو عملية إعداد وتجهيز فسائل النخيل؛ لغرسها في مكان آخر؛ لإنتاج نخيل مماثل



الصورة رقم (5): حفر الإناء، غراب



الصورة رقم (4): سحب الإناء من قعر الشتلة



الصورة رقم (3): إدخال الإناء في الشتلة من إحداه الرأس

بعد عملية الشكّين يترك المزارع مسافة ثلاثة سنتيمترات بين سطح التراب في الإناء وفتحة الإناء، وذلك لعملية السقاية، وفي هذه المسافة يضع قطعة من الأشميق، أي ليف النخيل، ليغطي به سطح التراب، وللاستفادة منه في عملية سقاية الشتلة بالماء، وذلك لكي يحافظ على الماء من التبخر، وكذلك بعد أن يتبلل يحتفظ بالماء وبالتالي يحافظ على رطوبة تربة الشتلة في داخل الإناء.

يقول الراوي إبراهيم علي حسن: «التراب إن كَبَيْتُو لَمْ تَشْكَكْنَا بِالْعَلَّةِ ذَاتًا بَعْدَ مَا شَكَّيْتَهَا تَشِيلُكَ أَشْمِيقًا تَحْتَهَا لِيَهِيَ فِي الْجَرَكَاتِ فَوْقَ عَشَانٍ تَمْسِكُ الْمَوِيَّةَ وَتَرْطَبُ وَلَا يَمْرُكُونُ فِي مَسَافَةِ قِيْرَاطَيْنِ كَلِي تَلَاثَةَ قِيْرَاطٍ لِلْمَوِيَّةِ»<sup>(2)</sup>.

بعد هذه العملية يتم سقاية الشتلة بالماء بعد خمسة أو ستة أيام، وبعد ذلك تتم سقايتها بانتظام كل عشرة أيام، وإذا كانت الشتلة في الأصل مليئة بالعروق يمكن فصلها بعد شهر، وذلك باختبارها بقطع زاوية الإناء بالمنشار أو المنجل، وإذا وجدها المزارع مليئة بالعروق، يقوم بقطعها باستخدام آلة العتلة، وهناك شيء آخر يوضح أن هذه الشتلة أصبحت جاهزة للقطع، هو أن

يقوم المزارع بعد ذلك بتجهيز الصفيفحة وهي الإناء الذي تُعبأ فيه الزبوت، ويصنع من البلاستيك، أي ما يعرف بـ (الباقّة)، ويقوم باختيار الحجم المناسب للإناء بحسب حجم الشتلة، ثم يقطع الجزء الأعلى بحيث يكون مفتوحاً من أعلى، ويفتح الإناء في قاعدته من إحدى الجوانب بشكل دائري بحجم قعر الشتلة، مستخدماً لذلك صفيفحة منشار للقطع، انظر الصورة رقم (2).

ثم بعد ذلك يقوم المزارع بإدخال هذا الإناء في الشتلة عن طريق هذه الفتحة الجانبية، انظر الصورة رقم (3)، وذلك من أجل إدخال قاعدة الشتلة في الإناء، انظر الصورة رقم (4).

بعد تثبيت الإناء في أسفل الشتلة، بحيث يكون قعر الشتلة في داخل الإناء، يقوم المزارع بملئ التراب المُريرة من التربة الزراعية بطرف النيل، ويقوم بتسكين هذا التراب باستخدام آلة العتلة، وهي عبارة عن سيخ من الحديد، يثق إحدى طرفيها بحيث يكون حاداً، وتستخدم لقطع الشتلة وفصلها من أمها. ويتم تسكين التراب باستخدام هذه الآلة وتسمى هذه العملية بـ (الشكّين)، انظر الصور رقم: (5)، (6)، (7)، على التوالي.



الصورة رقم (5): تربية شجرة زينة باستخدام الشتلة لساحد من نمو العروق ويعرف بـ (القرط).



الصورة رقم (7): أداة العتلة تستخدم لحطع السلة.



الصورة رقم (6): الشكين، عملية تسكين التراب باستخدام أداة العتلة.

أكثر من خمسة عشر يوماً؛ وذلك لأنها تتعرض للجفاف وتموت؛ لذلك يفضل قطعها وشتلها مباشرة؛ إذا كان المزارع يريد لها لنفسه، وإذا كان يريد بيعها، في هذه الحالة يجب ترحيلها مباشرة؛ وغالباً تباع وترحل لمناطق مختلفة، منها القرى الجديدة في منطقة مروي، التي يقطنها المواطنون الذين تم تهجيرهم من مناطق الحامداب، وأمري، والمناصير، الذين يسكنون الآن بالقرب من المنطقة جوار مدينة كورتي. بالإضافة إلى مناطق عطبرة، والقولد، ومنطقة الغدار بدنقلا، وسعر الشتلة يختلف بحسب نوع التمر، انظر الجدول رقم (1).

نوع الشتلة	السعر بالجنيه
البنزكاوي	45
الفندلة	200
الكلم	300
التمود	60

جدول رقم (1): أسعار أنواع شتول التمر بالجنيه.

المزارع يجدها قد نمت لأعلى من حد الربطة التي قام بها لحظة عملية الشتل، وفي هذا الخصوص يقول الراوي إبراهيم علي حسن:

«أَوَّلْ حَاجَةٍ تَوَضَّرَتْ بِتَلْقَاهَا بِتَنُمُو مَشَتْ لَا فَوْقَ زَادَتْ مِنْ قَلْبًا دَايَعِي إِنْتَ بَعْدَ تَقْبُّهَا تَوَجَّيْنَا بَعْدَ خَمْسَ شَاشَرٍ يَوْمَ تَلْقَا فِي زِيَادَةٍ مِنْ حَذِّ الْقَطْعِ الْقَطْعُ نَوْدَا وَنَمُكِّنْ تَعْرِفْ بِالْمُنْجَلِ دَا فِي أَيِّ وَاجِدٍ مِنَ الْأَرْكَانِ بِتَفْرِطٍ تَلْقَا لَكْ عَرِيقٌ تَلْقَا أَيْبَاضٌ وَبِالْعَتَلَةِ تَطْمُنُّهَا طَمْنَةً طَمْنَتَيْنِ بِشَرِّ لَا تَحِثْ»

هنا يقصد الراوي من كلمة ضَرَبَتْ، بمعنى نمت للشتلة جذور، وأيضاً يمكن النظر إلى الشتلة مكان الربطة، فإذا نمت كما يقول الراوي: «مِنْ قَلْبًا»، يقصد قلب الشتلة، مكان نموها، ففي هذه الحالة يمكن قطعها، انظر الصور رقم: (8)، (9)، على التوالي، والصور رقم: (10)، (11)، (12)، (13)، على التوالي، توضح الأدوات التي تستخدم في عملية التصفين.

بعد قطع الشتلة يجب حفظها في الظل بوضعها في مكان مبتل بالماء، بحيث يمكن وضعها أسفل شجرة النخيل نفسها، ويجب تغطيتها بجوار من الخيش المبتل بالماء، ولا يمكن تركها كذلك



الصورة رقم (11): البناء الذي يستخدم لوضع الشتلة



الصورة رقم (10): أداة المَرْزَبة، أو الشاكوش، تستخدم للطرق.



استوردت رشفة سريسة وقطع السيلة باستخدام أداة العتلة، والساكش الذي يعرف (المَرْزَبة).

ورعايتها وفصلها، بحيث يتم اتفاق بينهما على أن يقوم الحريف بعمله كاملاً، وبعد بيع الشتول يتم قسمة المبلغ المتحصل عليه بين المالك والحريف، في هذا الخصوص يقول الراوي محمد محمد عثمان: «أنا بئفيق مع سيّد التمر أنا أصفّحو وأنا بئعو وأجي أقسمو مع بئاع الواصا أوسيد التمر أنا نصّ حَقّ شُعلي دا وهو نصّ حَقّ وَاظالُو»<sup>(5)</sup>.

الراوي هنا يعني أن الإنتاج من الشتول يتم تقسيمه بين الحريف الذي قام بعملية التّصفيّح والمالك للأرض أي صاحب النخيل، وكل واحد منهما يتصرّف فيما يملك من شتول بحيث يبيعها بمفرده ويستفيد من ثمن بيعها، وأحياناً يشتري المالك من الحريف نصيبه من الشتول، أي يعطي الحريف نصيبه نقداً، وفي هذه الحالة يكون سعر الشتلة الواحدة عشرين جنيهاً، وهنا يضيف الراوي مصطفى محمد جودات قائلاً:

«يَفّ نَاش مَا عِنْدَهُمْ أَرَاظِي وَلَا عِنْدَهُمْ تَمَرٌ يَجْوَهُمْ إَجِيْبُو الْجَرَكَانَاتِ بَتَاعُنْ وَأَصَفّحُوها وَيَقْسِمُوها لِيَكُ النُّصُّ نُصٌّ يَدُوْكَ لِيُوْوُ نَصٌّ يَشِيلُوْهُنْ قُصَادُ الشُّعْلُ حَسَبَ عَدَدِ الشُّتُولِ بِالنُّصِّ وَإِذَا إِنْدَتْ عَايِرُوْكُمْ وَتَدَيُّهِنَّ تَمَنِّ النُّصِّ

هنالك نوع آخر من الشّتول يسمّى الشّليخ، ويقول عنه الراوي إبراهيم علي حسن:

«الشّليخ ذا يَكُونُ مَدْفُونٌ تَحْتَ النَّخْلَةِ يَعْنِي جَنْبَهَا عَلَي الْأَرْضِ يَتَحَفَرُ الشّتْلَةُ بَعْدَ مَا تَنْصَفَا تَقْبَّهَا وَتَبَحَثَهَا يَوْنِ شَمَالٍ قِدَامُورًا يَتَلَقَّاها بِ عُرُوقَا تَقْطَعَا»<sup>(4)</sup>.

نستنتج من قول الراوي أن الشّليخ هو عبارة عن شتلة تنمو جوار النخلة الأمر منفصلة عنها، ويمكن نطاقتها وقطعها باستخدام العتلة مباشرة؛ وذلك إذا تمّ التأكد من أن لها جذوراً، ويمكن أيضاً تصفيحها بالطريقة السابقة الذكر، إذا أريد بيعها وتحويلها إلى مكان آخر، وإذا أريد زراعتها محلياً يمكن قطعها وشتلها مباشرة، وهنا يقل سعرها بحيث لا يتجاوز العشرة جنيهاً.

الزمن الذي يتم فيه التّصفيّح للشّتول غالباً يكون في شهر يونيو، بعد ذلك يتم رعايتها وسقايتها لمدة شهرين، وفي شهر أغسطس يتم فصلها وبيعها، هذا الشهر هو المفضل لغرس الشّتول وهو زمن موسم فيضان النيل، ودائماً يكون الإنتاج شراكة ما بين المزارع صاحب النخيل والحريف الذي يقوم بإعداد الشّتول





الصورة رقم (14): حبل من ليف النخيل يستخدم في الفياس؛ لوضع علامات حفر الشتول، للاحاطة عليه العلامات لتحديد مكان الحفر.



الصورة رقم (13): أداة المُتَجَلُّ، تستخدم لقطع الشبله ونظافتها



الصورة رقم (12): أداة المُتَشَار التي تستخدم لفتح الخناجر

التي يراد زراعتها، في الطول، بحيث يتم وضع علامة على الأرض في مكان كل قطعة قماش على الحبل، انظر الصور رقم: (14)، (15)، على التوالي.

يتم حفر الحفرة في مكان كل علامة، على حسب حجم الشتلة التي يراد غرسها، وهذا يعني أن عمق الحفرة يختلف من حفرة لأخرى، ويتوقف ذلك على طول وحجم الشتلة وتراوح الأعماق ما بين متر إلى نصف متر، استناداً على إفادة الراوي مصطفى محمد جودات، حيث يقول: «حسب المقاس يتأخ الشتلة يعني في شتلة تحفر ليها ويروي في شتلة تحفر ليها ويروي أربع في شتلة تحفر ليها نص ويروي». (7) ويضيف الراوي أنه كلما كانت الحفرة عميقة أفضل حيث قال: «أهنا بقولوا لي أنا غرق وقرق إظنا شر في إظنا شر في إظنا شر».

من هذه العبارة نعود إلى مسألة العلامات التي يحددها المزارع كما بينا، وهي لا بد من أن تكون المسافة بين كل شتلة والأخرى 12 متر، ومن الأفضل أن يكون عدد الشتول 12 على الأقل، وذلك وفقاً للقول المأثور «إظنا شر في إظنا شر في إظنا شر»، وهذه يمكن توزيعها في المساحة التي يراد زراعتها كما يحلو للمزارع، فقط من المهم أن

يتأخذ ما دأبرو ويتبعوا اللثمين في أي زوون وإن تأخذ النص يتأخذ وهو يأخذ النص يتأخذ ولو باع لك النص حقاو يأخذ قصاد كل شتلة عشرين جنيه، وترضو إنك ممكن تباع ليو النص يتأخذ في عشرين الشتلة وإشيل الشتون كلها وأمشي إينعا بي سحر ثاني» (6).

نستنتج من قول الراوي أن الأجر مقابل إعداد الشتول يتم بالاتفاق بين المالك للأرض أي النخيل، والحري الذي يقوم بعملية التضييق، بحيث يمكنهما قسمة الشتول، أو يشتري المالك نصيب الحري مقابل عشرين جنيه للشتلة، أو يبيع المالك نصيبه للحري بنفس السعر، ويتصرف الحري بعد ذلك في متوجه بطريقته.

### طريقة الشتل:

يقوم المزارع بجمع الشتل وترحيله إلى مكان زراعته، ويتم إحضار حبل طويل يصل طوله إلى 48 متر، ويقسم هذا الحبل بوضع علامات عليه، بأن ترتبط قطعة صغيرة من القماش، في كل 12 متر على طول الحبل، ويكون عدد العلامات 4 علامات، ويتم شد هذا الحبل في ضلعي المساحة



الصورة رقم 15 - غرس شجرة الحبل لوضع العلامات

منها الشحاد والسراق والدنای والناس، ويمكن أن يأتيك شحاد ويطلب منك أن تعطيه من ثمرها، وكذلك الدنای والمقصود به الشخص الذي يأتي ويطلع في النخلة بعد حصادها ويقوم بجمع الثمار التي ربما تتساقط في ساقها أو في الأرض، ويقوم بأخذها، وكل هؤلاء يأكلون من النخلة، يسود اعتقاد بين المزارعين أن زراعة النخلة تعتبر صدقة جاريت. ولا بد من أن يعفي المزارع لكل هؤلاء الذين يأكلون من غرسه هذا؛ لذلك تطلق هذه العبارة.

يقوم المزارع أولاً بإخراج الإناء الذي توضع فيه الشتلة، ثم يضع الشتلة مباشرة في داخل الحفرة، ويدفنها بنفس التراب الذي تم إخراجها من الحفرة؛ وذلك لأنه رطب، وبالتالي يحافظ على رطوبة جذور الشتلة، ويقوم بتسكينها باستخدام أداة العتلة، وتعرف هذه العملية بعملية «الشكّين»، ثم يقطع الجريد الزائد، ويقوم بربط الشتلة باستخدام سعفة من السعف المقطوع؛ وذلك للحفاظ أيضاً على رطوبة قلب الشتلة، انظر الصور رقم: (16)، (17)، على التوالي.

يستمر العمال بعد ذلك في عملية غرس

تكون المسافات بين الشتول 12 متر، ويفسر لنا الراوي هذه المقولة بقوله:

«يَعْنِي إِظْنَا شَرَّ شَتْلَةٍ فِي إِظْنَا شَرِّ مِيزِ الْمَسَافَةِ بَيْنَ كُلِّ شَتْلَةٍ وَالتَّائِيَةِ وَبِي إِظْنَا شَرِّ دِي مَعْنَاهَا إِظْنَا شَرِّ شَهْرِي سَنَةٍ يَعْنِي تَرْخَ لِيَكْ إِظْنَا شَرِّ نَخْلَةٍ تَمْسِكُكَ تَعْيَشُكَ فِي سَنَةٍ وَلَا يَمُوتُ كَوْنُ غَرِيْمَةٍ يَعْنِي الْوَاحِدَ لَوْ عِنْدَ إِظْنَا شَرِّ نَخْلَةٍ خَلَّاسَ بِتَمْسِكُكَو السَّنَةِ كُلَّهَا وَلَا تَوَانَتْ النَخْلَةُ لَمَنْ تَدِيهَا الْفَرْقُ بِتَاعَتَا إِصَادِفَ تَعْمَلُ لِيَهَا تَلَاتِهِ أَرْبَعُ بَنَاتٍ خَلْقَاتٍ»<sup>(9)</sup>.

ما ذكره الراوي يعني زراعة 12 شتلة إذ تكون المسافة بين كل شتلة والأخرى 12 متر، وعادة تكون الحفرة عميقة، يعني هذا أن هذا العدد يمكن أن يعتمد عليه المزارع في معيشتهم في السنة، أي أن المحصول الذي يجنيه من إنتاج هذه الشتول في المستقبل بعد أن تثمر، يمكن أن يعتمد عليه في معيشتهم. بالإضافة إلى أن المسافة (12 متر) تعتبر مسافة احتياطية؛ لولادة النخلة من الشتول في المستقبل.

يتم غرس الشتلة مباشرة بعد حفر كل حفرة؛ وذلك كما ذكرنا يتوقف فيها حجم الحفرة على حجم الشتلة، ولا بد من أن يغرس المزارع أول شتلة بنفسه، ويقول: «بِسْمِ اللَّهِ فِي الشَّحَادِ وَفِي السَّرَاقِ وَفِي الدَّنَائِي»<sup>(10)</sup>.

يطلق المزارع هذه المقولة، ويفسرها لنا الراوي مصطفى محمد جودات قائلاً: «يَعْنِي إِنَّكَ تَغْرِسُ فِي الشَّحَادِ وَفِي السَّرَاقِ وَفِي الدَّنَائِي يَعْنِي النَّخْلَةَ دِي مَا جَعَلْتِي صَاحِبًا بَسْ لَا تُؤَيِّ فِي السَّرَاقِ الْبِجِي بِسْرِقٍ مِنْهَا مَا مُشْكِلْ، وَالشَّحَادَ إِجِي إِشْحَذْ بَرُضُو تَدِي وَالدَّنَائِي دَا بَعْدَ الْخَصَادِ إِجِي وَرَاكَ يَطْلُعُ فِيهَا إَلْقَظْ مِنْهَا»<sup>(11)</sup>.

يعني هذا أن النخلة التي تغرس ليست ملكاً للمزارع وحده، بمعنى أنها بعد أن تثمر يمكن أن يأكل



الصورة رقم 17، طريقة ربط حديد السبله باستخدام



الصورة رقم 16، طريقة وضع حديد السبله ودفن حبات الحمرة

وبعد ذلك تستمر السقاية بانتظام كل ثلاثة أيام لمدة شهرين، وبعدها تكون السقاية كل خمسة عشر يوماً. هذا حسب إفادة الراوي مصطفى محمد جودات الذي يقول:

«نَسْقِيهَا بَعْدَ كُلِّ ثَلَاثَةِ يَوْمٍ فِي مَدَّةِ شَهْرَيْنِ وَلَا زِمَ نَرَاعِيهَا كُلَّ ثَلَاثَةِ يَوْمٍ لَا زِمَ تَشْرَبُ مَوْبِ، وَبَعْدَ مَا تَمَّ الشَّهْرَيْنِ دَيْلٌ وَتَقْبُضُ ثَانِي بِنَسْقِيهَا بَعْدَ كُلِّ خَمْسَ أَشْرَ يَوْمٍ مَا عِنْدَهَا مُشْكِلَةٌ»<sup>(13)</sup>.

تستمر السقاية إلى أن تنمو الشتلة وتصبح شجرة، وتستغرق هذه العملية مدة خمس سنوات حتى تثمر.

### القُفُوزَة (التلقيح):

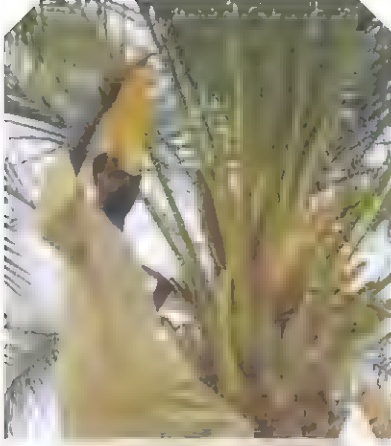
أهم العمليات الزراعية لإنتاج التمور هي التلقيح، الذي يعرف في المنطقة الشمالية بـ«القُفُوزَة»، وتبدأ بعد أن تُخرج النخلة الشماريخ، أي ما يعرف في لغة أهل المنطقة بـ«الخوس»<sup>(14)</sup>، والتلقيح هو عبارة عن عملية وضع جزء من شماريخ الذكر في شماريخ الأنثى، وبذلك

الشتول الباقية، ويكونوا أربعة أو خمسة بحسب عدد الشتول التي يراد غرسها، ولا بد من أن يكونوا على دراية بعملية غرس الشتول، وهنالك حرفيون متخصصون في هذه العملية، والأداة التي تستخدم في الحفر هي الطوريشة، والعنلة التي تستخدم في عملية التصفية، وهذه تستخدم أيضاً في عملية «الشكين». أي تسكين تراب الشتلة.

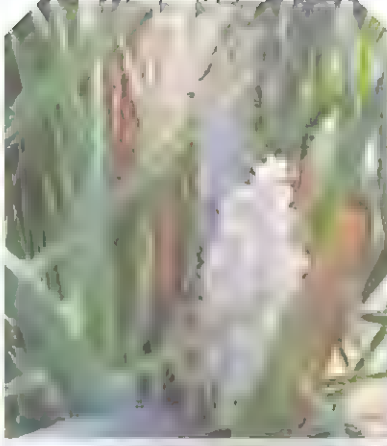
بعد إكمال عملية الغرس، يتم سقاية كل الشتول بالماء، حتى يتشرب التراب الذي دُفنت به، وفي اليوم التالي لا بد من مراجعتها، فإذا أحدث هذا الماء بعض التشققات في التربة، يتم تشكينها مرة أخرى؛ وذلك لكي لا تتعرض جذور هذه الشتول إلى الهواء الذي يؤدي إلى موتها، حسب إفادة الراوي محمد عثمان الذي يقول:

«بَعْدَ مَا شَرَبْتُ بَعْدَ يَوْمٍ يَجِي تَلْقَاهَا إِنْشَقَقَتْ ثَانِي يَجِيبُ لِيهَا تُرَابٌ نَاشِفٌ ثَانِي تَشْكِنَا عَشَانٍ مَا إِنْخَسَ الْهَوَا إِنْخَالًا تَشْكِنَا تَمَامٌ وَنَسْقِيهَا»<sup>(12)</sup>.

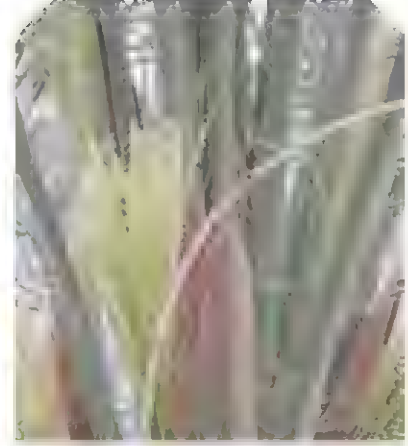
بعد هذه العملية تتم سقايتها بعد ثلاثة أيام.



الصورة رقم (20): قطع الجُرَاب للتلقيح.



الصورة رقم (19): خروج خُرَاب حكر النحل (الضكر).



الصورة رقم (18): قفص الخُوشة أس الشببطة، وهنا يكون جاهزة للتلقيح.

«الْقَفَّازُ» بوضع لقاح الذَّكَرِ في «السَّيْبِطَةِ»، بعد نضوجها أي بعد خروجها من جرابها، وهذه العملية تحتاج إلى شخص متخصص، ويقوم بمتابعة اللقاح حتى نهايته، وهو الشخص الذي يقوم بعملية الحصاد في نهاية الموسم.

نلاحظ أن هذه العملية تستغرق زمناً طويلاً؛ وذلك لأن النحلة تخرج شماريخها خلال الفترة ما بين أواخر يناير وحتى نهاية مارس تيّاعاً، وفي كل مرة تخرج فيها مجموعة، ويأتي القَفَّاز ويقوم بتلقيحها، وطول هذه الفترة وضَّحها لنا الرَّاوي محمد محبوب خليفة إذ يقول:

«النَّحْلَةُ مُمَكِّن تَنْطَلِع ثَلَاثَ مَرَّاتٍ لِأَتَوْمَلَا بَنَكُونِ ظَلَعَتْ ثَلَاثَ سَبَايِظَ وَقَفَرَتْهَا تَائِي بَعْدَ عَشْرَةِ يَوْمٍ أَوْ إِسْبُوعٍ مُمَكِّن تَطْلُع تَائِي وَتَائِي بَيَّي رَاجِعَ لِيهَا يَغْنِي بِتَحْتَاج مُرَاجَعَةٍ فِي كُلِّ مَرَّةٍ بِتَقْفَرَا بِتُحْتَ لِيهَا الضُّكْرُ وَبَعْدَيْنِ فِي تَمَرٍ بِجَيِّدٍ مُتَأَخَّرَ لَحْدِي أَوَّلَ شَهْرٍ ثَلَاثَ»<sup>(16)</sup>.

وتُعرَّف هذه الفترة بـ «جَبِيدُ التَّمَرِ»، وفقاً لرواية عبد الله سليمان عبد الفراج:

«يُحْتَنَ هُنَا بِتَقُونِ جَبِيدِ التَّمَرِ وَبَيِّدَا مِنْ شَهْرِ وَاحِدٍ وَبُنْتَهِي نَهَايَةَ شَهْرِ ثَلَاثَ»<sup>(17)</sup>.

يضمن المزارع إنتاج تمور جيّدة، وبدون إجراء هذه العملية يكون الناتج من التمر غير ناضج، ويطلق عليه اسم «الصَّيْضُ». وعملية خروج الشماريخ تسمى «الجَبِيدُ». هذا بناءً على رواية الرَّاوي عبد الله سليمان عبد الفراج الذي يقول:

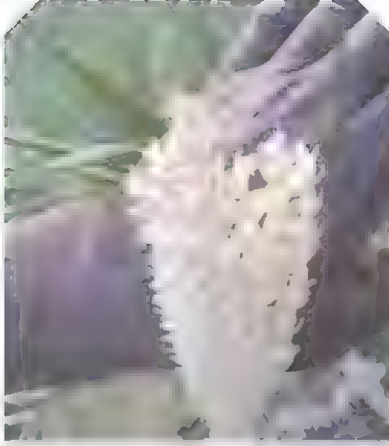
«الْقَفَّازُ ظَلَعَا أَوَّلَ يَمِّي جَبَدَ بَعْدَ شَوِيٍّ مَرَقَتْ خُوشَةٍ بَعْدَ شَوِيٍّ جَاءَتْ سَخَانَهُ فَقَشَتْ طَلَوَانِي بِبَيِّ الْقَفَّازِ أَقْفَرَا بِالضُّكْرِ عَشْرًا أَوْ التَّمَرُ مَا إِطْلَعَ صَيْضُ»<sup>(14)</sup>.

كذلك يقول الرَّاوي محمد محبوب خليفة:

«عَمَلِيَّةُ اللَّقَاحِ دِي بِنَسْمِيَّهَا الْقَفُورَةُ وَيَبْكَونَ فِي شَهْرٍ وَاحِدٍ وَبَيِّدَا التَّمَرُ أَطْلَعَ السَّيْبِطَةَ وَبَعْدَ مَا إِطْلَعَا فِي نَصِّ شَهْرٍ وَاحِدٍ بَعْدَ إِسْبُوعٍ تَقْرِيْبًا أَوْ عَشْرَةِ يَوْمٍ بِتَبَيِّدَا السَّيْبِطَةَ دِي تَقْفَشُ طَلَوَانِي تَقُومُ تَقْفَرَا وَبُنْتَتْ الضُّكْرُ فِي السَّيْبِطَةَ وَيَبْسُتَوِرُ الْقَفُورَةُ دِي لَغَايَةَ نَهَايَةَ شَهْرِ ثَلَاثَ».

من قول الرَّاوي نستنتج أن عملية القفورة تبدأ في الأسبوع الأخير من شهر يناير، وتستمر حتى نهاية شهر مارس. وهي الفترة التي تُخرج فيها النحلة جُرَابَ السَّيْبِطَةِ، أو «الخُوشة»، وبعد أن ينفثح هذا الجراب لإخراج الشماريخ، الذي يُقال عليه «يَقْفَشُ»، يقوم الحري في الذي يسمى





الصورة رقم (23): عملية التأكد من وجود دقيق التلقيح بالشُّلُوب.



الصورة رقم (22): طريقته صنع السماريح، ما يعرف بـ "الشُّلُوب" باستخدام أداة المنجل.



الصورة رقم 21: طريقته فتح الجراب.

وبها مادة مثل الدَّقِيقِ، ويجب على القَفَّاز من أن يتعامل معها بحذر شديد، بحيث يجهّزها برفق؛ حتى يحافظ على مادة الدَّقِيقِ التي تحتويها، فإذا تعرّضت لأي اهتزاز شديد تفقد مادتها؛ وبالتالي تصبح غير صالحة للتلقيح؛ لذلك يقوم القَفَّازُ بربط كل شُحْلُوبٍ على جذه بحيطه وحذر شديدين باستخدام شريحه من الجُرَّابِ نفسه، وتسمّى «اللَّيْحُ»، وبعد إعداد اللُّقَّاح يقوم القَفَّازُ بصعود النخلة؛ لوضع شُحْلُوبٍ في كلّ سَبِيْطَه، وبذلك يكون قام بعملية التلقيح، انظر الصور رقم: (19)، (20)، (21)، (22)، (23)، (24)، (25)، على التوالي.

أهم شيء في عملية اللُّقَّاح يجب التأكد من نضوج جراب الدُّكر، وذلك بإمساكه باليد والضغط عليه بالأصابع، إذا أحدث صوت خشخش، يكون ناضجاً والعكس صحيح إذا كان نِيفاً. وهذه العملية تتم إذا كان الجُرَّابُ مغلقاً ولم ينفتح بعد. أمّا إذا انفتح فيجب التأكد من وجود مادة الدَّقِيقِ، وذلك بقطع شُحْلُوبٍ منه وضربه ضرباً خفيفاً على اليد اليسرى؛ فإذا أخرج المادة يكون ناضجاً، ويمكن استخدامه؛ وذلك لأنّه أحياناً يكون مفتوح قبل عدّة

أيضاً يشرح الرّاوي مصطفى محمد جودات عملية الجَبْد ويقول:

«إَجْبَدْ يَعْني إِشِيلْ إِطْلَعْ السَّبِيْطَه بِمَا عُنُو ذَاتَا وَتَفْقِشْ بِتَفْقِشْ بَعْدَ طُلُوعِ الْخُوسَه بَعْدَ تَشْفِقْ نَلْمَحَا» ، انظر الصورة رقم (18).

تستخرج مادة اللُّقَّاح من ذكر التمر، ويشبّه الرّاوي محمد أحمد البخيت النخل بأنّه مثل الإنسان ويشرح لنا عملية القَفُوزَة إذ يقول:

«النَّخْلُ ذَا رَئِي الْبَنِي آدَمَ فَيُؤَصِّغَرُ وَفِيْهِ إِنْتَائِيهِ الصَّغَرَا يَاهُو مِنْ النَّخْلِهِ دِي يَشْبَهُ النَّخْلَهُ دِي ذَاتَا وَبِقُومِ رَئِي التَّمْرَهُ دِي يَشْبَهُ أَرْبَعَه ثَلَاثَه خَمْسَه جَرَبْنِ الْجُرَّابِ الْبَلَقُحُو يَبُو تَمَشِي تَقْطَعُ وَرَئِي السَّبِيْطَه وَتَشْفُو كَدِي تَلْقَا رَئِي الدَّقِيقِ شَخَالِيْب كَدِي تَرْبُطُ كُلُّ شُحْلُوبٍ بَعْدَ مَا تَتَنِّي بِاللَّيْحِ بِنَاغِ الْجُرَّابِ تَلْمَحُوبُوا التَّمْرَهُ وَكُلُّ سَبِيْطَه بِشُحْتُ فِيْهَا رُفْطَه وَآخَذَه» .

من قول الرّاوي يتّضح لنا أن ذكر النّخل يخرج جُرَّابَ التلقيح، ويتّزامن ذلك مع خروج جُرَّابِ سَبِيْطَه أنثى النخلة، ويقوم القَفَّازُ بقطع الجُرَّابِ باستخدام أداة المُنْجَل، ويفتح الجُرَّابِ، ويخرج السَّمَارِيْخَ، التي تسمّى «الشُّخَالِيْبُ»،





الصدرة (رقم 26) مرحلة النضج



الصدرة (رقم 25) طريقة التلقيح، أس  
البلح



الصدرة (رقم 24) جمع الشبث لئلا بعد  
تسليمها لاستخدامها لتلقيح

لذكر النحلة رائحة قوية، وهو كما يتواجد في شكل دقيق، ويمكن أن ينتقل من الذكر إلى الأنثى بحركة الرياح. ومن العوامل أيضاً الحشرات، مثل النحل أو ما يعرف بـ «النوي»، وهي حشرة صغيرة جداً، تتوالد في موسم القموزة، لكن غالباً نجد الناس في المنطقة يقومون بعملية التلقيح للإطمئنان من أن الثمر لم تلقح.

بعد الانتهاء من عملية القموزة يقول القمار: «صرفتاً»، بمعنى لم تلقح، أي «لحقناه»، أي «قمزناه». وحتى الذكر إذا شق لأي سبب، وفقد مادته، يقال عليه: «صرفت» أي «نقد» بمعنى انتهت مادته وأصبح غير صالح للتلقيح، وهذه إفادة الراوي محمد محبوب خليف.

بعد أن يقوم القمار بتلقيح الثمر أو النخيل، ربما يكون لديه فائض من شماریخ الذكر، وهذه تعالج بطريقة معينة بحيث يتم حفظها للعام القادم؛ وذلك لأن، ربما نجد بعض النخيل يخرج سبائلاً مبكراً جداً، ويستفاد من هذا اللقاح لتلقيح مثل هذا النوع من النخيل، والمعالجة التي تتم لها، يوضع داخل كيس من البلاستيك ويربط بإحكام، ويتم وضعه داخل علبة، أو صفيحة

أيام ونتيجة لتعرضه للهواء يكون فقد مادته، ويصبح غير صالح للاستخدام.

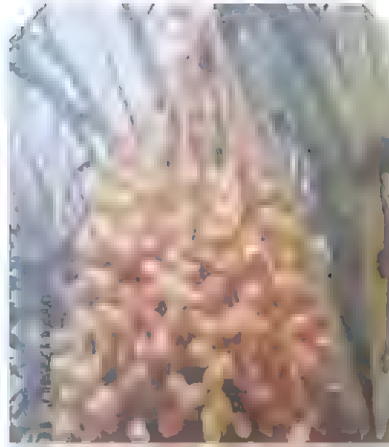
يقول الراوي محمد محبوب خليف: «الجرباش عشان تعرفو نجيش أون حاجة إنت لما تطلع بتمسكو بي يدك ولو عمل صوت يتاع كمشكش، ذا نجيش ذا لو ما شق وإذا شق وأخذ كميوم يكون ما نافع عشان كدي بتقطعلك منوش خلوب كدي وتبدي دق، بي يدك أكان فيو دقيق ذا كويس بتمسكو بيو ويككون رينحو قوي، وكان الجرباش فتح شديد ذا بتكون الماده الفيو دي نمدت بمولوا عليو نافذ ويككون صرف الدقيق يتاعو والنجيش ذا رينحو قوي، شديد بشمها».

في عملية وضع شماریخ الذكر في السبيطة، يجب التأكد من أنها ثابتة، بحيث توضع بين شماریخ السبيطة، في وضع ثابت، وذلك لأنها ربما تقع إذا كانت هنالك رياح شديدة.

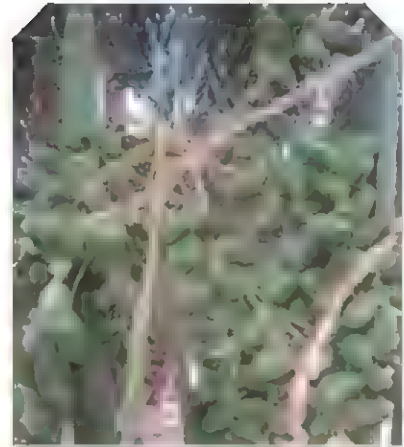
نجد أنه في بعض المزارع التي ينمو بها ذكر الثمر، لا يتم تلقيحها بطريقة القموزة، وتترك لعامل الرياح، وكما هو متداول في منطقة الدراسة، يقال أن النحلة تلقح بالشمر حيث أن



الصورة رقم (23) مرحلة أم رأس



الصورة رقم (28) مرحلة الدقيق



الصورة رقم (27) مرحلة الدقيق

التمر بعدة مراحل في نموه وهي:

- «التمام»، وتكون فيه حبة التمرة تكوّر بمقدار حبة الفول السوداني لكنها تكون دائرية الشكل وتكون خضراء اللون، وذلك بعد عشرة أيام من القفورة.
- «الدقيق»، وتكون الحبة أخذت شكل البلح، لكنها خضراء وصغيرة الحجم، وذلك بعد شهرين أو ثلاثة أشهر، أي شهر مايو.
- «الصقوري»، وتكون الحبة أكبر حجماً من الدقيق، وصفراء اللون، وذلك في شهر يونيو.
- «أمرأس»، والمقصود منها أن حبة التمر بدأت في النضج من اتجاه رأسها، وذلك في شهر يوليو.
- «الرطب»، ويكون فيه التمر نضج لكنه مازال ليناً، وذلك في شهر أغسطس.
- «النجاص»، وهنا يكون التمر نضج تماماً، وجاهز للحصاد، ويكون ذلك في شهر سبتمبر، انظر الصور رقم: (26)، (27)، (28)، (29)، (30)، على التوالي.

من الحديد، ويتم إغلاقها بإحكام، وتحفظ داخل غرفة، أي تحفظ في مكان ظليل. وبهذه الكيفية يحفظ كما هو دون تغيير، ويمكن استخدامه مرة أخرى، ويكون مفعولاً ناجحاً.

الأجر الذي يتقاضاه القفاز في القفورة، يتم بالإتفاق مع صاحب النخل، بأن يكون له في كل نخلة سبعة، وذلك بعد حصادها، وهو الذي يأتي ويقوم بعملية الحصاد، بعد نضوج التمر، أي ما يعرف بـ «حش التمر»، وهذا سنوضحه بشيء من التفصيل في السطور القادمة. ويقول الراوي مصطفى محمد جودات فيما يخص أجر القفاز:

«القفاز عندو سبعة في التمرة البقرة ولا زمر إني إقتلعو بعدين بعد إتحض وفي واحد ين بدن سبعة عندو التسع كل تسعة شولات إشييل شوان» .

هنا يضيف الراوي أن الأجر يمكن أن يكون جوال من التمر في كل تسعة جولات من الإنتاج.

بعد انتهاء القفورة يترك النخل، ويعتمد في سقايته غالباً على سقاية المزرعات التي تزرع تحت، مثل البرسيم، بحيث يعتمد النخل في سقايته فقط على رطوبة التربة من حوله. وبعد ذلك يمر



الصورة رقم (31)، طريقه وخبج مفرس المستمع أسفل  
النخلة لجمع المحصول، والخشاش، في أعلى النخلة لعطع  
السبيطة



الصورة رقم (30): مرحلة الفاحج.

يقول الراوي عمر محمد أحمد باشري: «مَا فِي  
تَمْرَةٍ يَنْطَلِعُ حَشَانٌ يَنْقَرُّ مَرَّةً وَأَخَذَهُ الْقَفَّازُ يَكُونُ  
طَلْعًا ثَلَاثَةً مَرَّاتٍ ذَا السَّبَبِ الْخَلَا إِنْوَالُ الْقَفَّازِ هُوَ  
الْحَشَّاشُ وَذَا السَّبَبِ الْخَلَا إِنْوَالُ التَّمْرِ الطَّوَالِ فِي  
الْحَشِّ إَكُونُ عِنْدُو سَبِيْطَتَيْنِ» (24).

واضح من قول الراوي أن القفَّاز هو  
الحشَّاش، ويتقاضى مقابل عمله سبيطة في كل  
نخلة، وفي حالة النخل الطويل يكون نصيبه  
سبيطتين. بالإضافة إلى بعض الناس يتفقون مع  
القفَّاز بإعطائه جوالاً من التمر مقابل كل تسعة  
جوالات. كما بين لنا الراوي مصطفى محمد  
جودات.

التخصيرات التي يقوم بها صاحب النخل قبل  
الحصاد، إحصار الجوالات من الحشَّاش، تعبئة  
التمر، والمشمعات، وهي عبارة عن مفارش  
كبيرة الحجم (5×8) متر، يتم فرشها أسفل  
النخلة التي يراد حصادها، لرمي سبائط التمر  
عليها. وتساعد في عملية جمع المحصول، انظر  
الصورة رقم (31).

### حصاد التمر (حش التمر):

حش التمر المقصود به حصاد ثمار النخيل  
أي التمر، ويبدأ ممارسه في موسم الحصاد في  
منتصف شهر سبتمبر، من كل عام، ويستمر حتى  
منتصف شهر أكتوبر، ويسمى أهل المنطقة  
موسم الحصاد بـ «موسم حش التمر»، والحر في  
الذي يقوم بحش التمر هو القفَّاز الذي قام بعملية  
تلقيح النخيل، ويتقاضى أجره مقابل عمله الذي بدأ  
بالقفورة وينتهي بالحصاد أي الحش، ويأخذ مقابل  
كل نخلة سبيطة من التمر، أما النخل الطويل، والذي  
يكون القفَّاز قد تساقه عدة مرَّات لتلقيحه، يأخذ  
مقابل حصاده سبيطتين من التمر؛ وذلك لأنه بذل  
فيه مجهوداً كبيراً، وهذا الأجر يكون بموجب  
الاتفاق الذي تم بينه وبين المزارع المالك للنخيل  
أو الأرض. يقول الراوي مصطفى محمد جودات:  
«القفَّاز لا يرمي إحي حش التمر بعد يتم الفترة يتأخرو  
يوم خمستاشر تسعة، وعندو سبيطة في التمرة  
في كل نخلة عندو سبيطة اتفاق معروف ووأحيان  
بذل سبيطة عندو التسع كل تسعة شوالاً إشي  
شوان وهو البقزر لا يرمي إحي حش».



الصورة رقم (33): طريقة تعبئة العمد في الجوال .



الصورة رقم (32): طريقة حَرْث التَّمْر من السَّيْطُ.

العمال الذين يضعونها له بعيداً ويستخدمون لذلك «القُمَّة» وهي إناء من السعف، ثم يواصل الحشاش في عملية الحش وهو يتحرك حركة دائرية على رأس النخلة، ويقوم العمال بتحريك المشمع حسب الاتجاه الذي يوجد فيه الحشاش، ويستمر في رمي السييط حتى ينتهي منه، ويقوم العمال بتحريك المشمع إلى نخلة أخرى، ويتحوّل إليها الحشاش، ويستمر العمل هكذا، وإذا امتلأ المشمع، يتم إفراغه في مكان محدد يُعد بنظافته من الحشائش والتراب، ويجمع فيه كل المحصول، لتعبئته في الجوّالات. ويستمر العمل هكذا حتى يتم الفراغ من كل النخيل، ويكون هنالك ثلاثة عمال مهمتهم قطع التمر من السييط والتعبئته، انظر الصور رقم: (32)، (33)، على التوالي.

والإنان من العمال يقومان بجمع التمر المتساقط بعيداً ويطلق عليهم اسم (اللقاطين)، ويستخدمون القُمَّة في عملية الجمع، انظر الصورة رقم (34).

نستنتج أيضاً أن عدد العمال الذين يقومون بعملية الحصاد عشرة عمال، ويمكن أن يزيد

الراوي محمد أحمد البخيت الوهي يصف لنا عملية (حش التمر)، ويقول:

«القَفَّازِ دَا أَوْنِ خَا جِهْ يَطْلَعُ فَوْقَ التَّمْرَةِ إِقْطَعْ سَيِّطُو بِالْمَنْجَلِ إزْمِيهَا إلقطوها لينو بالقُمَّ، وبعد دَا كِي يحش باقي التمره إزميها فوق المشمع بكونوا فَا رِي شَنُو تِي أَرْبَعَهْ عُمَانِ تَحْتَ التَّمْرَةِ مَا فِي تَمْرٍ أَمْرُقْ بَرَّةَ المشمع دَا وَإِذَا مَا قَادِرْ أَرْمِي فِيْهِ غَيْرَ اتَّجَاهُ أَقْوَن جُرُّوا المشمع حَوَّلُوا إِحْوَلُوا لِيَوْ حَسَبَ حَرَكَتُو فَوْقَ التَّمْرَةِ لَا مِنْ أَتْهِي مِنْ التَّمْرَةِ إِحْوَلُوا لِيَوْ تَحْتَ التَّمْرَةِ الْبَعْدَا وَأَمِنْ إْتَمَلِي المشمع إِشِيْلُوهُوَ كَبُوا فِي مَحَلْ مُعَيَّنْ إِكُونْ نَضِيْفْ وَبُكُونْ فِي ثَلَاثَهْ أَنْفَارٍ يَحْرَثُوا التَّمْرَةَ وَيَعْبُوا فِي الشَّوَلَاتِ وَيِيْ تَمْرَيْنِ دِيلْ مُهْمْنِ إلقطوا التمر البطاير في الوَاطَا بكون كُلْ وَاجِدْ عِنْدَ وَقْفْ يَلْمُ فِيْهَا التَّمْرَةَ» (26).

نستنتج من قول الراوي أن عملية حش التمر تبدأ بفرش المشمع أسفل النخلة، ويقوم الحشاش بتسلق النخلة، ويحمل بيده أداة المنجل التي يستخدمها في القطع، ويستقر في رأس النخلة، ويقوم أولاً بقطع سييطه باستخدام أداة المنجل، ويرميها من على المشمع، ويتم جمعها بواسطة





صورة رقم 34: عدل صاحب التمر كراهة الحصول  
أحد سائس



الصورة رقم (34): عملية لقيط النمر باستخدام أداة القفّة.

والذي لم يجمع بواسطة عمّال اللّقيط، ويجمعونه أيضاً من سوق النّخيل، ويسمّى هذا التّمر «الشّكّوني»، وفي هذا الخصوص يقول الراوي حمدنا الله فضل الله: «التّمردا فيؤبركه شبيدة بعد طلوع العمّال يجرّون ناس إلّقطوا التّمرد الساقط في الواطدا اسمو الشّكّوني، وفي واحد يتشكّن يقع في التّمرة شالو نصيبين تأتي في ناس يجرّونهم إشكّونوا كل زول إجي بلقا نصيبو في التّمرة»<sup>(27)</sup>.

من قول الراوي نستنتج أن هنالك تمرًا يتساقط في ساق النّخلة أثناء عملية الحصاد ويسمى (الشّكّوني)، وهذا التّمرد يجمع المارة عقب الحصاد للاستفادة منه، انظر الصورة رقم (36).

من أهم الأدوات التي تستخدم في الحصاد هي المنجل الذي يستخدم في حش التّمرد، وأداة القفّة التي تصنع من سعف النّخيل، وتستخدم في جمع التّمرد وتعبئة الجوّالات، وتصنع دائماً لتسع مقدار كيليّة من التّمرد، ومن المعروف أنّ الجوّال الواحد يسع سبعة كيلات من التّمرد، ويعبأ الجوّال بسبعة قفّف، وبذلك يكون الجوّال أخذ

هذا العدد أكثر من ذلك، وهذا يتوقف على عدد النّخيل، وإمكانات صاحب النّخل، والذي يكون حاضراً في عملية الحش، وذلك للمتابعة، ومحاسبة العمال يدفع أجورهم، التي يدفعها لهم بعد الانتهاء من العمل وتعبئة الجوّالات، وفي مقابل كل جوال من التّمرد يدفع لهم عشرة جنيهات، هذا استناداً على قول الراوي مصطفى محمد جودات الذي يقول: «العمّال ديل أشغلوا مع بعض تمولك قطعولك تحاسبين في الشّوأل بي عشرة جنيه، والزّول اليحش بس إشيل السبيط»<sup>(28)</sup>.

جانب آخر يتم فيه تخصيص جزء من المحصول للتصدّق به للمارة الذين يسألون من ما يعرف بالكرامة، وهؤلاء يتم إعطاؤهم من هذا الجزء، وهذه الممارسة من المعتقدات المتعارف عليها في المنطقة لمباركة المحصول، وتسمّى بـ «كرامة المخصّول»، انظر الصورة رقم (35).

بعد انتهاء عملية حش التّمرد يأتي أيضاً بعض الناس، ويقومون بجمع التّمرد المتساقط على الأرض

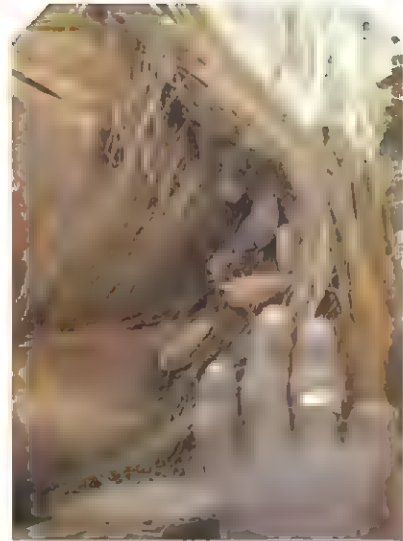




الصورة رقم (38): البغلة، تستخدم في حمل جمع المصنوع وعيشة.



الصورة رقم (37): أداة لبحر، تستخدم في (خيل الغزل).



الصورة رقم (36): في السكينة، في الحديقة ذات عشب خضر.

«قَبْلَ الْمَوْسِمِ كَانَ الشَّوَالُ فِي ثَمَنِيَّةٍ جَنِيَّةٍ، لَكِنْ هَسِّي بَعْدَ الْمَوْسِمِ دَا إِنْخَفَاضٍ بِقَائِي ثَلَاثِيَّةٍ عَشَانِ الْكَمِّيَّةِ كَثِيرَةً وَالنَّاسُ كَثِيرَةً عَشَانِ كَدِّي إِنْخَفَاضٍ» .

ويستفاد من ثمر الكرْمَوْش كعلف للحيوانات. وبعد ذلك يتم تعبئة الثَّمَر الجيّد مرّة أخرى في الجوّالات، انظر الصورة رقم (40).

بعد تعبئة الجوّالات يتم تخزينها أيضاً في فناء المنزل، وذلك برصفها على الأرض، بعد وضع حجارة عليها شقائق من ساق النّخيل، ثمّ توضع عليها الجوّالات وذلك لحفظها من الحشرات كالأرَضَّة (النَّمْل الأبيض)، انظر الصورة رقم (41).

يتم تسويق المحصول ببيع للتجار الذين يقومون بشرائه من المزارعين في أماكن تواجدهم، خصوصاً في فترة الحصاد. أو يقوم المزارع ببيع المحصول بنفسه في الأسواق القريبة من المنطقة مثل سوق مدينة كريمة، أو مدينة مروي، أو سوق تَنْقَابِي.

عبوّته كاملة بمقدار السبعة قَفَف، انظر الصور رقم: (37)، (38)، على التوالي.

بعد جمع جوّالات الثَّمَر، يقوم المزارع صاحب الثَّمَر بترحيلها لمنزله باستخدام عربة الكارو، وهي عربة تقليدية تصنع محلياً ويجرّها الحمار، ويتم ترحيل الجوّال الواحد بمبلغ عشرة جنيّات، انظر الصورة رقم (39).

يقوم المزارع بتفريغ جوّالات الثَّمَر في فناء منزله أو ما يعرف بـ «حوش الدّيوّان» على الأرض، ويتم فرشها؛ لجفافها بأشعة الشمس، ويقوم بتقليبها باستخدام آلة الكارْدِيْق كل يوم لمدة عشرة أيام. ثم بعد ذلك يقوم بعملية نظافتها من الثَّمَر المصاب بحشرة السُّوسَة، وأحياناً يكون هنالك بعض الثَّمَر الذي يسمّى بـ «الكرْمَوْش»، أيضاً يتم إبعاده، والغرض فرز الثَّمَر الجيّد؛ وذلك لبيعها بالسوق والاستفادة من ثمنه، وبيع الجوّال بـ (300 جنيّة)، في فترة الموسم، ويرتفع سعره ليصل إلى (800 جنيّة)، قبل الموسم القادم. حسب إفادة الراوي مصطفى محمد جودات الذي يقول:



الصورة رقم (41) طريقة تخزين محصول التمر



الصورة رقم (42) استخدام أداة الخيل، التي تستخدمها النساء، لأغراض التمس



الصورة رقم (39) عربة الكارو لتحويل المحصول

## الخاتمة

الشُّتُولُ المحافظة على البيئة. كما قام الإنسان بحصاد التمر بالوسائل التقليدية باستخدام اليدين بمساعدة أداة النُّجْل، واستطاع أيضاً تخزين المحصول باستخدام معارفه التقليدية التي حافظ بها على التمر المنتج لفترات طويلة؛ وارتبط ذلك أيضاً بالبيئة الطبيعية بوضع جوالات التمر تحت أشعة الشمس للتجفيف، ورصف جوالات المحصول على سوق النخيل على الهواء الطلق، وهذه الطريقة يتم حفظ المحصول.

إذا نظرنا إلى النخلة والمعارف والتقنيات التقليدية المرتبطة بزراعتها بالمنطقة، نجد أنها تجسد الحتمية البيئية لحد كبير؛ وذلك لأنها تأثرت بالبيئة الجغرافية والطبيعية، فالمناخ والغطاء النباتي فرض على السكان تلك النشاطات من الممارسات الحرفية، حيث نجد أن النُّجْل كنبات لا ينمو ولا يتم إلا في بيئة المناخ الصحراوي التي تمتاز بارتفاع درجات الحرارة، وقلة الرطوبة، كما تنعدم فيها الأمطار، وهذا المناخ هو الذي يسود منطقة مروي، وتجعل زراعة النُّجْل في المنطقة العمل الزراعي الأول، ويتم الاعتماد عليه كمصدر دخل في الاقتصاد، ويعتبر البلح هو المحصول الرئيسي؛ لذا تنتشر زراعته على طول الشريط النيلي ليس في منطقة مروي

نخلص إلى أن هذه المعارف والتقنيات التقليدية في زراعة النخلة تساعد مجتمع منطقة مروي في المحافظة على البيئة من خلال وسائلها المستمدة من الطبيعة المحلية، حيث نجد أنها لا تضر بالمحيط البيئي، فعلى سبيل المثال؛ لا يستخدم الناس الأسمدة الكيميائية في زراعة النُّجْل، وعوضاً عنها يستخدمون السماد العضوي (الفاروق)، وهو من مخلفات الحيوانات، ولا يستخدمون الآلات الميكانيكية مثل الجرارات الزراعية الحديثة في عمليات الحرق مما يحافظ على التربة، حيث نجد أن المزارع بالمنطقة يزرع في جرفسة التضميخ، والتي يوجبها استطاع أن ينتج شتولاً تنتج ثمراً من نوع تمر النخلة الأمنسي، وبأنه هذا دور حرفة الشُّتُول الذي يقوم بهذه العملية، حيث يفصل الشتلة من النخلة الأم ويحضر لها حفرة بحجمها، ويقوم بزرعها في هذه الحفرة، ويستخدم أدوات الزراعة التقليدية مثل الطورينة للحفر والعتلة التي استخدمها أيضاً لفصل الشتلة عن أمها، ويدفن الشتلة بتراب الحفرة نفسه؛ للحفاظ على رطوبة جذور الشتلة، وينثر عليها مخلفات الحيوانات كسماد عضوي، ثم يسقيها بالماء، فهذه العملية لا تحدث أي ضرر في البيئة، بل تتجلى في زراعة

لتوظيف تلك الشجرة؛ لتعينه على قضاء تلك الحوائج، ويعتبر كل ما توصل إليه مناسباً بعد التجريب والاختبار؛ ونتيجة لذلك شكّل ثقافته بمرور الزمن، والتي تنعكس في معارفه وتقنياته التقليدية التي استخدمها في زراعة النخيل، وفي المهارات الحرفية التقليدية التي أبدعها.

فحسب، بل في كل المناطق التي تقع على نهر النيل على امتداد البيئة الصحراوية في شمال السودان، فالإنسان في منطقة مروى على مر التاريخ، ومن خلال محاولاته للتأقلم والتكيف مع هذه البيئة نجده قد استغل شجرة النخيل كمورد مهم لتلبية حوائجه، واستنبط واخترع عدّة طرق ووسائل

## الهوامش

16. الراوي محمد محبوب خليفة، شريط رقم: م دأأ/ 4550، مصدر سابق.
17. الراوي عبد الله سليمان عبد الفراج، شريط رقم: م دأأ/ 4547، مصدر سابق.
18. الراوي مصطفى محمد جودات، شريط رقم: م دأأ/ 4536، مصدر سابق.
19. الراوي محمد أحمد البخيت الوهبي، شريط رقم: م دأأ/ 4537، السّقي، 22/9/2013 م.
20. الراوي محمد محبوب خليفة، شريط رقم: م دأأ/ 4550، مصدر سابق.
21. الراوي محمد محبوب خليفة، نفسه.
22. الراوي مصطفى محمد جودات، شريط رقم: م دأأ/ 4536، مصدر سابق.
23. الراوي مصطفى محمد جودات، شريط رقم: م دأأ/ 4536، مصدر سابق.
24. الراوي عمر محمد أحمد باشري، شريط رقم: م دأأ/ 4538، نُوري حُلُوف، 24/9/2013 م.
25. الراوي محمد أحمد البخيت الوهبي، شريط رقم: م دأأ/ 4537، مصدر سابق.
26. الراوي مصطفى محمد جودات، شريط رقم: م دأأ/ 4536، مصدر سابق.
27. الراوي حمدنا الله فضل الله فضل المولى، شريط رقم: م دأأ/ 4534، مصدر سابق.
28. الراوي مصطفى محمد جودات، شريط رقم: م دأأ/ 4536، مصدر سابق.

## الصور

\* تصوير الكاتب، الدّهسيرة، 14/3/2014 م.

1. الراوي، حمدنا الله فضل الله فضل المولى، شريط رقم: م دأأ/ 4534، نُوري الباجور، 21/9/2013 م.
2. الراوي إبراهيم علي حسن الخليفة، شريط رقم: م دأأ/ 4554، الدّهسيرة، 14/3/2014 م.
3. الراوي إبراهيم علي حسن الخليفة، شريط رقم: م دأأ/ 4554، الدّهسيرة، مصدر سابق.
4. الراوي إبراهيم علي حسن الخليفة، شريط رقم: م دأأ/ 4554، مصدر سابق.
5. الراوي محمد محمد عثمان، شريط رقم: م دأأ/ 4552، الدّهسيرة، 14/3/2014 م.
6. الراوي مصطفى محمد جودات، شريط رقم: م دأأ/ 4536، نُوري الباجور، 22/9/2013 م.
7. الراوي مصطفى محمد جودات، شريط رقم: م دأأ/ 4536، مصدر سابق.
8. الراوي مصطفى محمد جودات، نفسه.
9. الراوي مصطفى محمد جودات، نفسه.
10. الراوي مصطفى محمد جودات، نفسه.
11. الراوي مصطفى محمد جودات، نفسه.
12. الراوي محمد محمد عثمان، شريط رقم: م دأأ/ 4552، مصدر سابق.
13. الراوي مصطفى محمد جودات، شريط رقم: م دأأ/ 4536، مصدر سابق.
14. الراوي عبد الله سليمان عبد الفراج، شريط رقم: م دأأ/ 4547، نُوري حُلُوف، 3/10/2013 م.
- (15) الراوي محمد محبوب خليفة، شريط رقم: م دأأ/ 4550، نُوري بلالة، 12/3/2014 م.



## عشر سنوات وثلاثمائة دراسة

أ. أعلام أبو زيد - كاتبة من مصر

هذا العدد تتم فيه مجلتنا «الثقافة الشعبية» عامها العاشر وعددها الأربعين..  
عمر مديد للقائمين عليها، وتحية حب وإعزاز لكل القراء في كل مكان، ويحسب  
لمجلتنا خلال هذه الفترة انتظامها الدقيق في الإصدار بصورة علمية وتقنية راقية، وقد  
تكون الدورية العربية الوحيدة التي حافظت على انتظام إصدارها بهذا المستوى  
الرفيع الذي نفخر به، وذلك منذ صدور عددها الأول في يناير 2008.

وخلال عشر سنوات ظهرت في المنطقة العربية عدة دوريات في مجال الثقافة الشعبية، حرصنا على التعريف بها ضمن باب جديد النشر إيماناً منا بأهمية التواصل العلمي في مجال نشر الثقافة الشعبية العربية.

وفي إطار المنهج نفسه الذي عرضنا من خلاله مسيرة باب جديد النشر بالعدد 20 ضمن احتفال المجلة بمرور خمس سنوات، سنقدم هنا توثيقاً بـ 10 سنوات لما تم من جهد خلال عشر سنوات:

### التنوع الموضوعي لجديد النشر

بلغ عدد الدراسات التي قمنا بعرضها خلال هذه الفترة حوالي ثلاثمائة دراسة شملت جميع موضوعات الثقافة الشعبية، على النحو التالي: دراسات عامة حول الثقافة الشعبية: الدراسات والمناهج (58 دراسة) - مؤتمرات علمية (12 دراسة) - دوريات علمية (30 دراسة) - موسوعات - أدلة - بليوجرافيات (35 دراسة) - المعتقدات والمعارف الشعبية (15 دراسة) - العادات والتقاليد الشعبية (14 دراسة) - الأدب الشعبي (100 دراسة) - فنون الأداء الشعبي (21 دراسة) - فنون التشكيل والثقافة المادية (11 دراسة). وقد حرصنا على اتباع المنهج العلمي الذي وضعناه منذ بداية باب جديد النشر وهو الاهتمام بعرض الدراسات التي تناولت موضوعات الثقافة الشعبية العربية عامة ومن بينها كتب المداخل، والكتب المجمعة حيث اهتم الباب برصد الدراسات التي اتجه أصحابها اتجاه توثيقاً في المعالجة العلمية، كما عرضنا للكتب المجمعة لأبحاث بعض المؤتمرات، والبليوجرافيات، والأطالس وأدلة العمل الميداني والموسوعات.. الخ. كما اهتمنا ضمن هذا القطاع بعرض بعض الدراسات حول بعض أعلام الفولكلور الذين رحلوا عن عالمنا فأعدنا لهم بعض الملفات، حيث

وقد سائر باب جديد النشر حركة المجلة منذ عدها الأول حتى الآن، حيث حاولنا قدر المستطاع أن نطلع الباحث والقارئ العربي على أحدث وأهم الإصدارات التي نُشرت في كل بلد عربي حسب ما توفر لدينا من إصدارات تلقيناها عبر البريد، أو حصلنا عليها ضمن مشاركتنا في الملتقيات العربية، أو بجهودنا في البحث عن الجديد بمعارض الكتب الدولية، فضلاً عن الإهداءات الشخصية التي قدمت لنا من حين لآخر محتفية بصور مولود جديد في مجال الثقافة الشعبية العربية.

وقد دعونا من خلال هذا المنبر مرات عديدة إلى النهوض بعمل بوابة إلكترونية لعرض جديد النشر في الوطن العربي من كتب وأبحاث دوريات ومؤتمرات وأطروحات جامعية، ولم يتحقق هذا الحلم حتى الآن، غير أننا نستطيع أن نتوقف عن الدعوة لهذا العمل البليوجرافي العربي الكبير الذي سيخرج الإنتاج الفكري العربي للثقافة الشعبية إلى حيز أوسع من الإتاحة، ويصبح الاطلاع على هذا الإنتاج خاضعاً لمنهجية وتقنية علمية.

وقد سعيينا خلال السنوات العشر الفائتة إلى تغطية معظم مجالات الثقافة الشعبية العربية في معظم أرجاء الوطن العربي، غير أن هناك بعض الدول التي لم نستطع حتى الآن الحصول على دراسات شعبية بها، أو التعرف على جديد النشر بها، كالصومال وجزر القمر وجيبوتي.. ورغم تتبعنا للملتقيات الأفريقية في أكثر من مجال، فإننا لا زلنا نجهل الوضع الراهن لحركة البحث الفولكلوري في الدول العربية الثلاث.

كما سعيينا لتتبع حركة الملتقيات والمؤتمرات العربية التي أقيمت خلال هذه الفترة، لنعرض أحدث الأبحاث للخبراء العرب في عشرات المجالات.. وقد شرعنا في عرض بعضها قبل طباعتها، ثم صدرت طباعتها بعد النشر.



## التنوع الجغرافي لجديد النشر

نقصد بمصطلح «جغرافيه» هنا المنطقة الثقافية التي يدور حولها مضمون الكتاب أو البحث، ولا نعني بالجغرافيه «مكان النشر أو جنسية الباحث» رغم أن معظم الدراسات يتطابق فيها الموضوع مع مكان النشر وجنسية الناشر.. غير أننا قد نجد دراسة منشورة بالإمارات أو مصر وتتناول موضوعاً في بلد عربي آخر أو موضوعاً عربياً عاماً. وفي إطار التنوع الجغرافيه لدراسات جديد النشر لا زلنا نواجه مشكلة انتظام استقبالننا للدراسات العربية من مؤسسات رسمية- أو غير رسمية- بشكل متوازن. فقد تتلقى دراسات متعددة من حين لآخر من دولة بعينها، على حين نجد صعوبة بالغة في التواصل مع شقيقة عربية أخرى، ومن ثم قد ينعكس ذلك على التوزيع الجغرافيه الذي حاولنا قدر المستطاع تجنب أي خلل يشوبه. وقد حرصنا في إطار التنوع الجغرافيه أن نعد ملفات لدراسات دولة بعينها على نحو ما أعددناه بكل من: الإمارات والكويت والجزائر والبحرين وفلسطين ومصر وسوريا والسودان وتونس.. إلخ. أما الدراسات الأوروبية والأمريكية فقد اجتهدنا قدر الإمكان في تقديم نماذج منها بجديد النشر، وخاصة الدراسات المترجمة إلى العربية. إذ تطالعنا بعض الدراسات في مناطق قد تختلف كلية عن ثقافتنا، غير أنها تحوى العديد من الممارسات الشعبية التي تدخل في إطار الدراسات المقارنة للثقافة الشعبية، وقد جاء التنوع الجغرافيه للدراسات المنشورة على النحو التالي: الدراسات العربية العامة 44 دراسة- منطقة الخليج 65 دراسة (الإمارات: 22 دراسة- الكويت 4 دراسات- قطر 5 دراسات- العراق 6 دراسات- السعودية 4 دراسات- سلطنة عمان 15 دراسة- البحرين 6 دراسات)- منطقة الشام 28 دراسة (سوريا 13 دراسة- لبنان دراسة واحدة- الأردن

تفيد هذه النوعية من الدراسات أكبر قطاع من المهتمين بالبحث في الثقافة الشعبية. وقد بلغت نسبة هذا القطاع من الدراسات ما يقرب من 45% من مجمل جديد النشر.

يعقب ذلك الدراسات المرتبطة بموضوعات الثقافة الشعبية المتخصصة في موضوع بعينه، وكالعادة تنصدر موضوعات الأدب الشعبي العربي قائمة إصدارات النشر، ليثبت هذا التخصص أنه بالفعل الدعامة الأولى لعلم الفولكلور، والذي اتخذ مكانة مميزة في الجمع والبحث والتحليل، رغم قلته عدد المتخصصين في هذا المجال على المستوى العربي في المرحلة الراهنة. وقد كانت لموضوعات السير الشعبية والحكايات والشعر الشعبي والأمثال النصيب الأكبر في مجال الأدب الشعبي، وقد عرضنا لعشرات الدراسات التي يمكن أن تؤسس لمنهج عربي مقارن. ومن ثم فقد مثل هذا القسم ما يقرب من 35% من مجمل جديد النشر.

أما قسم فنون الأداء الشعبي والذي تبلغ دراساته حوالي 7% من مجمل جديد النشر فلا يزال يحتاج لتكاتف المتخصصين للكتابة والبحث وإعداد الملتقيات المتخصصة ودعوة الخبراء. فلا يزال تخصصات الموسيقى الشعبية وفنون التعبير الحركي والمسرح الشعبي خاضعة للعروض الجماهيرية التي تقوم على الاستلهام من السياق الشعبي الذي لم يجد بدوره من يهتم به بالقدر الكافي.

كما نجد تراجعاً أيضاً في أبحاث ودراسات العادات والمعتقدات الشعبية العربية، والتي كانت تنصدر فيما قبل قائمة الإصدارات في الثقافة الشعبية العربية، إلى جانب مجال فنون التشكيل الشعبي والحرف إذ يمثل ثلاثتهم 13% من مجمل جديد نشر وهي نسبة ضعيفة جداً لا نعتقد أن اختياراتنا وراء تراجعها.

هذه الفترة دوريات حديثة وملتقيات علمية عرضنا لها فور انتهائها مباشرة فضلاً عن العديد من الكتب القيمة في هذا المجال أو ذاك من ثقافتنا الشعبية.

### الإطار النوعي لجديد النشر

تنوعت الدراسات المعروضة بباب جديد النشر لتشمل: الكتب المنشورة (المؤلفة والمترجمة) - مقالات الدوريات - أعمال المؤتمرات. وقد حرصنا دومًا على عرض الدراسات التي يمكن أن يعثر عليها القارئ بعد تقديم كافة المعلومات الببليوجرافية عن كل دراسة، حتى إذا استشعر القارئ أهمية لهذه الدراسة أو تلك في مجاله يستطيع التواصل بمكان النشر والعثور عليها. كما حرصنا في كل عدد أن نقدم صورة ضوئية لغلاف الدراسة التي عرضنا لها، ومن ثم فإن المعلومة الببليوجرافية متوفرة دومًا بكافة عناصرها. وفي الإطار النوعي أيضًا استطعنا التعريف بمعظم الدوريات النظرية في مجال الثقافة الشعبية العربية، ومنها دوريات كانت قد توقفت ثم عادت للحياة من جديد كمجلة فنون شعبية الأردنية، والمأثورات الشعبية القطرية، ومنها ما كتبت له شهادة ميلاد جديدة كمجلة «الموروث» الإماراتية، ومنها ما توقف تمامًا.. إلخ. ومن ثم عرض باب جديد النشر لجميع هذه الدوريات وهي: مجلة الفنون الشعبية المصرية (مصر) - مجلة التراث الشعبي (العراق) - مجلة الموروث الإلكتروني (العراق) - مجلة المأثورات الشعبية (قطر) - مجلة تراث الشعب (ليبيا) - مجلة التراث المعنوي الإلكتروني (الإمارات) - مجلة تراثنا (الإمارات) - مجلة الراوي (الإمارات) - مجلة الخطاب الثقافي (السعودية) - مجلة الحداثة (لبنان) - مجلة النجع الثقافية (تونس) مجلة

12 دراسة - فلسطين 9 دراسات) - منطقة وادي النيل 107 دراسة (مصر 88 دراسة - السودان 17 دراسات) - منطقة المغرب العربي 36 دراسة (ليبيا 7 دراسات - تونس 5 دراسات - الجزائر 17 دراسة - المغرب 6 دراسات - موريتانيا دراسة واحدة) - أوروبا وأمريكا 8 دراسات (أمريكا 3 دراسات - إنجلترا، وفرنسا، والدنمارك، وروسيا، وهولندا لكل منها دراسة واحدة)

وتشير هذه الأرقام لتطور نسبي في المعالجة الجغرافية لجديد النشر حيث استطعنا التواصل مع باحثين جدد بالشام والمغرب العربي، كما تنوعت دراسات منطقة الخليج كمياً وموضوعياً.. غير أن موريتانيا لا زالت على رأس الدول التي لم تصلنا منها دراسات في الثقافة الشعبية، وفشلت جهودنا الشخصية في الحصول على الدراسات المنشورة، كما لم يتح لنا حضور أية مشاركة علمية.. وسندسعى في الفترة المقبلة للبحث عن إنتاج فكري جديد بموريتانيا. أما ثلاثي شرق إفريقيا: جزر القمر - الصومال - جيبوتي، فلا زلنا في حيرة من الوصول للإنتاج الفكري بها كما أشرنا منذ قليل.

### الإطار الزمني لجديد النشر

يستوعب الإطار الزمني للدراسات التي قمنا بعرضها كل جديد نُشر في المجال، وقد كانت النقطة الصفرية لأقدم دراسة عرضنا لها هي عام 2003. ومن ثم نستطيع القول أن باب جديد النشر قد غطى الإنتاج الفكري الذي تم اختياره خلال خمسة عشر عامًا تقريبًا.. وهناك دراسات ربما تكون قد نشرت في تاريخ سابق وأعيد نشرها بعد 2003، حرصنا على عرضها بباب جديد النشر نظرًا لأهميتها للباحثين والمهتمين بالمجال، إذ أن الطبعات القديمة لهذه الدراسات غير متاحة تقريبًا. واشتمل الإطار الزمني خلال

الثقافة السودانية (السودان) - مجلة وازا (السودان). كما حرصنا على تتبع بعض ملفات الثقافة الشعبية في بعض الدوريات غير المتخصصة، على نحو ما عرضنا لمجلة «مَجْرَة» الكويتية التي نشرت عدداً حول الثقافة الشعبية عام 2006، وعرضنا له بالعدد السادس من جديد النشر. والحق فإن الهدف من عرض بعض هذه الأعداد كان للتذكير دوماً بأن هناك دورية عربية مهتمة بالثقافة الشعبية في هذا القطر أو ذاك، إذ أننا لاحظنا قلة المعلومات في الوسط الثقافي في هذه النقطة، حيث أن حركة الدوريات العربية في مجال الثقافة الشعبية لم يتعرف عليها الكثير من المتخصصين في المجال ولا نقول غير المتخصصين. باستثناء بعض الدوريات التي لها قدرة على الوصول للدول الشقيقة.

### رؤية مستقبلية لباب جديد النشر

كما قد أشرنا ضمن رؤيتنا المستقبلية لهذا الباب منذ خمس سنوات بقولنا:

«سنسعى في الأعداد القادمة لتوسيع الرؤية لباب جديد النشر، وذلك بإضافة جانب للتعريف بالجديد من الفعاليات في مجال الثقافة الشعبية العربية كالمؤتمرات والملتقيات والاحتفاليات الثقافية والأحداث التي تهم

القارئ العربي في المجال، بهدف اطلاع القارئ أولاً بأول على ما يحدث في الساحة العربية. كما سنسعى للتعريف بالجديد في مجال الثقافة الشعبية بمواقع الإنترنت الدولية والعربية، وهو جانب سنحاول - قدر الإمكان - عرضه بشكل علمي انتقائي للوقوف على المواقع التي تفيد القارئ بشكل عام لعرض أهم الأخبار بالمجال» وأتصور أننا نجحنا نسبياً في تعريف القارئ ببعض الفعاليات المرتبطة بالثقافة الشعبية، غير أننا لم تتمكن حتى الآن من التعريف بمواقع الثقافة الشعبية على الإنترنت.. نظراً لكثافة الإنتاج المطبوع في السنوات الفائتة. كما سنسعى في الأعداد القادمة - كما أشرنا من قبل - أن نعرف بمؤسسات الثقافة الشعبية في الوطن العربي، تمهيداً للتواصل العلمي بين العاملين بالمجال.

ونعرض في الجزء التالي لثبت ببيوجراف لما تم عرضه بباب جديد النشر خلال عشر سنوات من خلال تصنيف موضوعي للدراسات تبدأ بعنوان المقال ثم المؤلف ثم بيانات النشر، ثم الإطار الجغرافي الذي يبدأ بالدراسات التي تتناول المنطقة العربية (عام) ثم الدراسات الخاصة بكل دولة على حده في ترتيب هجائي. ثم يتبع ذلك عنوان المقال الذي ورد به عرض الكتاب، وأخيراً رقم العدد الذي تم النشر به، وسنكتفي في هذا البحث باستعراض الدراسات والمناهج والمؤتمرات العلمية:

### 1 - الدراسات والمناهج:

الكتاب	المؤلف	بيانات النشر	الإطار الجغرافي	عنوان المقال	العدد
تحية ووفاء: كتاب تذكاري للمرحوم الأستاذ الدكتور محمد رجب النجار	قسم اللغة العربية وأدائها بكلية الآداب	ط1، الكويت: القسم، جامعة الكويت، 2006	عام	جديد النشر في الثقافة الشعبية	5
المأثورات الشعبية والتنوع الثقافي	مجموعة مؤلفين	ط1، القاهرة: المجلس، 2009، مج، (أبحاث الملتقى الدولي الثالث للمأثورات الشعبية الذي عقد بالقاهرة عام 2006)	عام	رؤى متنوعة للتراث الشعبي بالمغرب العربي: وأبحاث عربية حول التنوع الثقافي	8





## مهرجان الرماية التقليدية بالقوس ييشاون - كوريا الجنوبية

انتظم أيام 13-16 أكتوبر 2017 بمدينة Yecheon ييشاون الكورية  
الجنوبية المهرجان العالمي للرماية التقليدية Yecheon World traditional  
archery الذي أقامته المنظمة العالمية للرماية التقليدية (WTAO).



<https://www.tumblr.com/search/aida%20akmatova>

وقد جاءت فرق الرماية من كافة أرجاء المعمورة حيث كانت كل القارات ممثلة. الولايات المتحدة والبرازيل وكوستاريكا والبيرو وغيرها من الأمريكيتين. وألمانيا والنمسا وفرنسا وإسبانيا وغيرها من أوروبا. واليابان والصين ومنغوليا وكوريا الجنوبية من آسيا وكان الحضور الإسلامي لافتا من تركيا وماليزيا وأندونيسيا وأذربيجان. وقد بدأ أن الألفة قائمة بين أعضاء الفرق المختلفة لكثرة ما أمكنهم اللقاء في مهرجانات ومسابقات سألقة. ولقد شد انتباهنا ما تحظى به الرماية التقليدية من اهتمام رسمي وشعبي. فقد لاحظنا توافد مختلف الفئات العمرية من المجتمع الكوري على ساحة المهرجان وحرصهم الغريب على متابعة التدريبات والمنافسات المختلفة.

وأقيمت عروض في الرماية شهدها جمهور واسع. ولقد لفت الاهتمام منها على وجه الخصوص ذاك العرض المبهر الذي قدمته الرامية الأذربيجانية عايذة أكماتوفا فلم تكن دقيقة في تصويبها وهي في وضعها العادي فحسب وإنما كانت كذلك وهي ترمي منحنية إلى الخلف كأنها راکعة ركوعا معكوسا. أما ما أبهر منها فعند الرماية بقدميها ورأسها إلى الأسفل ويدها مشدودتان إلى عكازتين حديديتين في حركة رشيقة دوت لها الساحة بالتصفيق.

وكان سؤال الجميع أين العرب؟ لم أخرجوا باسوى التذكير بأن تاريخ العرب هو تاريخ التفوق في الرماية. ولكن مسارات التاريخ قضت بانقطاعهم عنها كما قضت بذلك على جميع الأمم تقريبا. وقد عادت إليها في تواريخ متأخرة. ونأمل أن يكون ذلك شأن العرب.

وقد أقيم على هامش المهرجان مؤتمر علمي دعيت إليه «الثقافة الشعبية» وساهم فيه مدير تحريرها ورئيس هيأتها العلمية بمحاضرة عنوانها «الرماية عند العرب». عرفت بأهمية الرماية بالقوس في المجتمعات العربية القديمة. وأبرزت صفحاتها المشرقة.

محمد النويري